



Contribution interculturelle à l'étude de modélisations de l'agir créatif contemporain

Eric Caulier

► To cite this version:

Eric Caulier. Contribution interculturelle à l'étude de modélisations de l'agir créatif contemporain. Anthropologie sociale et ethnologie. Université Nice Sophia Antipolis, 2012. Français. <tel-00747998>

HAL Id: tel-00747998

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00747998>

Submitted on 3 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, ARTS, SCIENCES HUMAINES
ET SOCIALES**

**Thèse pour le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NICE-SOPHIA ANTIPOLIS**

**Discipline
Anthropologie**

Présentée et soutenue publiquement
par

Eric CAULIER

le 04 juin 2012

**CONTRIBUTION INTERCULTURELLE À L'ÉTUDE DE
MODÉLISATIONS DE L'AGIR CRÉATIF CONTEMPORAIN**



Thèse dirigée par Nancy MIDOL

Jury :

M. Michaël BIZIOU, Maître de conférences, Université de Nice Sophia Antipolis
M. Baudouin DECHARNEUX, Professeur, Université Libre de Bruxelles
Mme Catherine DESPEUX, Professeur, Institut National des Langues et
Civilisations Orientales, Paris, rapporteur
M. Roland HUESCA, Professeur, Université Paul Verlaine, Metz, rapporteur
Mme Nancy MIDOL, Professeur, Université de Nice Sophia Antipolis, directrice

Remerciements

Je remercie en tout premier lieu Nancy Midol, ma directrice de recherche pour la manière dont elle m'a accompagné tout au long de ce travail. Telle une sage-femme, elle m'a permis d'accoucher de moi-même.

Je souhaite exprimer ma gratitude envers Jacky Guion pour son accueil chaleureux et ses encouragements lors de mes séjours à Nice.

Je tiens également à remercier les laboratoires LASMIC et LAPCOS ainsi que l'Ecole Doctorale et Asure Formation qui m'ont intégré malgré mon éloignement géographique et mon parcours atypique.

Mes remerciements vont en outre à Baudouin Decharneux, Ghislain Carlier, Ana Maria Peçanha et Annie Semal-Lebleu qui m'ont ouvert la voie et aux membres du CEAQ (Centre d'Etudes sur l'Actuel et le Quotidien) qui m'ont accepté dans leur tribu.

Merci de tout cœur à Georgette Methens-Renard, mon âme sœur, qui me soutient depuis quelques décennies dans mes choix particuliers et qui a tout mis en œuvre pour que je conserve mon enthousiasme tout au long de cette recherche.

J'ai une dette appréciable à l'endroit de Nicole Voisin et de Michèle Orszagh pour leurs relectures attentives de même qu'à l'égard d'Anne-Marie Corbisier et de Vincent Urbain pour le soin apporté dans la mise en forme.

Franca Bellarsi a bien saisi et rendu dans la traduction anglaise du résumé l'esprit de cette recherche. Qu'elle en soit ici remerciée.

Enfin j'ai une reconnaissance toute particulière envers tous les créatifs, qui malgré des agendas chargés, ont consacré du temps pour se livrer lors des entretiens.

Je suis marqué à jamais par toutes ces rencontres humaines exceptionnelles.

À ma mère

Résumé

Tout créateur est un transgresseur de normes, un destructeur de frontières. Si l'agir humain est par nature créatif, l'envol vers les cieux de la création est un phénomène relativement rare. A ce jour, peu de recherches ont mis en relation les différents niveaux de l'expérience créative. L'approche anthropologique, particulièrement adaptée à la transversalité réclamée par le thème de la recherche, a permis de recueillir la parole d'experts et de maîtres vouant leur vie entière à la création. Motivé par la quête de sens, plus que par la recherche d'explications, nous avons adopté une approche compréhensive. Faisant corps avec nos recherches, en éprouvant la matière, nous avons été éprouvé dans notre matière. La thèse est ainsi devenue, au fil de l'écriture, une expérience créative, répondant au modèle mis en évidence.

L'extraction de catégories issues d'une vingtaine d'entretiens non directifs, analysés de manière qualitative, a permis d'ébaucher une modélisation, prélude à un essai de théorisation.

Contredisant les nombreuses affirmations d'une pensée chinoise aux antipodes d'une pensée occidentale, nous avons constaté un schéma commun de l'agir créatif en Chine et en Occident. A l'instar de l'art chinois de l'écriture, le taijiquan s'est révélé être une voie y menant. Nous apportons ainsi notre contribution au dépassement du mythe de l'altérité.

Nous avons remarqué que toute création véritable amène une transformation profonde/re-création de son auteur. Bien que les créatifs expérimentés maîtrisent l'entrée et le maintien dans l'état créatif, il subsiste toujours une part de mystère et d'inexpliqué. Au-delà des récurrences et concordances, chaque cheminement s'avère unique.

Mots clés :

Agir créatif, créativité, création, corps, maîtrise, méthodes qualitatives, taijiquan.

Synopsis

Each creator transgresses norms and undoes boundaries. If human action is by definition creative, the soaring-up towards the height of creativity remains, however, a relatively rare phenomenon. Up to now, only few studies have examined in interrelationship the different levels of creative experience. Through the anthropological lens used here -one particularly suited to the cross-cultural approach required by this research focus-it was possible to bring together the words and views of experts and masters who have devoted their entire lives to the creative state and process. Driven more by the quest for meaning than by mere analytical exposition, this study aims at an *understanding* of the *depths* (as opposed to the simple surface layers) of creative experience. In a fusion between researcher and researched, this study has tested its «subject matter» in a way leading its author to test himself-as-(subject)-matter. As the writing unfolded, this doctoral thesis itself became an experience of the creative process, one mirroring the model of creation highlighted here. Approximately twenty non-directive interviews were conducted for this study. The conceptual categories derived from these are examined for the *qualitative* insights they offer. Based on these categories and as a stepping-stone towards broader theorisation, the present study develops a model of the creative state and process. This study contradicts the often-alleged radical opposition between Chinese and Western thought: its findings instead reveal a pattern of creative action common to China and the West. Like the art of Chinese calligraphy, taijiquan reveals itself a valuable doorway to uncovering this shared pattern. Precisely through its focus on taijiquan, this study hopes to contribute to the undoing of the myth of alterity. This thesis foregrounds that fundamentally, all genuine form of creation leads to a profound transformation/refashioning of the creating individual. However, this claim is made without reductionism: though all experienced creative beings master the art of entering and abiding in the creative state, a part of it remains mysterious and elusive. Thus, beyond recurring and converging patterns, each creative path also remains individually unique in the end.

Keywords:

Creative action, creativity, creative process, body, mastery, qualitative methods, taijiquan.

Table des matières

Remerciements.....	3
Résumé.....	7
Avant-propos.....	17
Introduction.....	19
PREMIÈRE PARTIE : CADRE.....	21
1. Quelques recherches sur le sujet.....	23
<i>1.1. Questionnement.....</i>	<i>23</i>
<i>1.2. Sources.....</i>	<i>24</i>
1.2.1. La boîte à outils de la créativité.....	24
1.2.2. La philosophie à l'épreuve de la création artistique.....	25
1.2.3. La créativité.....	26
1.2.4. Les processus créatifs dans la calligraphie chinoise.....	27
1.2.5. L'expérience intuitive.....	29
<i>1.3. Premier état des lieux.....</i>	<i>30</i>
1.3.1. Apports.....	30
1.3.2. Limites.....	31
<i>1.4. Des questions à la question.....</i>	<i>32</i>
<i>1.5. Remarques.....</i>	<i>33</i>
2. Recherche à caractère réflexif.....	35
2.1. Expérience personnelle.....	35
2.2. Parler en première personne.....	36
2.3. Connaissance par le(s) corps.....	36
2.4. Image anthropologique primordiale.....	37
2.5. Différents niveaux de Réalité.....	37
2.6. « Observacteur ».....	38
2.7. Expérience personnelle des processus créatifs.....	39
3. Positionnement et cadre théorique.....	41
3.1. Positionnement général.....	41
3.1.1. (Contre) la méthode.....	41
3.1.2. La complexité.....	42
3.1.3. La disciplinarité déclinée.....	42

3.1.4. <i>Changement de paradigme</i>	43
3.1.5. <i>La science est un art</i>	43
3.1.6. <i>Causalité circulaire et émergence</i>	44
3.2. Cadre théorique	45
3.2.1. <i>Choix d'une approche qualitative</i>	45
3.2.2. <i>Position constructiviste et paradigme compréhensif</i>	45
3.3. Approche empathique	46
3.3.1. <i>Définition</i>	46
3.3.2. <i>Une disposition intérieure</i>	47
3.3.3. <i>Transfert d'aptitude</i>	48
3.4. Mutations et systémique	49
3.5. Pragmatisme et interactionnisme	49
3.6. Approche phénoménologique	50
3.6.1. <i>Les grands principes</i>	50
3.6.2. <i>Une phénoménologie appliquée</i>	51
3.6.3. <i>Les trois gestes</i>	52
3.6.4. <i>Zhuangzi et la phénoménologie</i>	53
3.6.5. <i>Une qualité de présence</i>	55
3.6.6. <i>Phénoménologie, neurologie et physiologie</i>	55
3.7. Analyse qualitative des contenus	56
3.8. La grounded theory	57
3.9. Notre méthode et notre positionnement	58
4. Hypothèse	61
4.1. <i>Créativité, création et création véritable</i>	61
4.2. <i>Pensée chinoise et pensée occidentale</i>	63
4.3. <i>Présentation de notre hypothèse</i>	64
4.4. <i>Quelques jalons</i>	65
4.5. L'aspect archétypique du combat	67
4.5.1. <i>Réintroduire la part de l'ombre</i>	67
4.5.2. <i>Le combat est père de toutes choses</i>	67
4.5.3. <i>Activités quotidiennes comme forme de combat</i>	68
4.5.4. <i>Géométrie, efficacité et poliorcétique</i>	69
4.5.5. <i>Combat intérieur</i>	69
4.5.6. <i>Apprivoiser son daimon</i>	70
4.5.7. <i>De l'art martial à la technique de longue vie</i>	71

4.5.8. Rechercher le gongfu.....	71
4.6. Les liens entre les schèmes posturaux et l'imagination.....	72
4.6.1. Le trajet anthropologique	72
4.6.2. Schèmes et régimes fondamentaux	72
4.6.3. Le corps taoïste.....	73
4.6.4. Grammaire et vocabulaire de base.....	73
4.6.5. Concordance.....	74
4.7. L'imagination créatrice	75
4.7.1. Le monde imaginal	75
4.7.2. L'imagination active, secret du Grand-Œuvre	75
4.7.3. Force opératoire des images intériorisées	76
4.7.4. Yi, pensée créatrice, intention du cœur.....	77
4.7.5. Dans un entre-deux.....	77
4.8. La création du monde.....	77
4.8.1. L'alchimie intérieure, un acte créateur	77
4.8.2. Le taijiquan, une alchimie intérieure.....	78
4.9. Science occidentale et tradition extrême-orientale	80
4.9.1. Taoïsme et science contemporaine	80
4.9.2. Allers-retours entre Occident et Orient	80
4.9.3. Approche énactive.....	81
4.9.4. Maîtriser les changements.....	82
4.9.5. Participer à la redécouverte et à la reformulation.....	83
5. Conclusion de la première partie.....	85
5.1. Résumé.....	85
5.2. Poursuite de la thèse et du questionnement	87
 DEUXIÈME PARTIE : TERRAIN	 89
 1. Prérequis.....	 91
1.1. Savoir implicite	91
1.2. (Se) préparer.....	92
1.3. Mobiliser tous les sens.....	93
1.4. Entrer dans la danse.....	94
1.5. Objectif de l'enquête.....	95
2. Méthode d'enquête.....	97

2.1. <i>Entretien non directif</i>	97
2.2. <i>Voler la technique</i>	98
2.3. <i>Moments d'explicitation</i>	98
2.4. <i>Travail d'explicitation : quelques formes</i>	100
2.4.1. <i>La maîtrise du taijiquan de Men Hui Feng</i>	100
2.4.2. <i>Le boucher de Zhuangzi</i>	100
2.4.3. <i>Le centrage Corps-Esprit de Bonnie Bainbridge Cohen</i>	101
2.4.4. <i>Le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski</i>	102
2.4.5. <i>L'anthropologie du geste de Marcel Jousse</i>	103
2.4.6. <i>Le corps dansant de Wilfride Piollet</i>	103
2.5. <i>Démarche d'explicitation incluse</i>	104
2.6. <i>Exploiter les ressources (du taijiquan)</i>	105
3. <i>Les entretiens (annexes I, II, III pp. 258-479)</i>	107
3.1. <i>Une vingtaine d'entretiens</i>	107
3.2. <i>Quelques entretiens supplémentaires</i>	108
3.3. <i>Approche qualitative</i>	109
3.4. <i>Echantillon</i>	109
3.4.1. <i>Quelques mots sur l'échantillon</i>	109
3.4.2. <i>Entretiens complémentaires (annexe III pp. 452-457)</i>	109
3.4.3. <i>Entretiens principaux (annexe III pp. 458-479)</i>	110
3.4.4. <i>Remarque</i>	110
3.5. <i>La question</i>	110
3.6. <i>Choix et impressions</i>	111
3.7. <i>Devenir interprète</i>	113
4. <i>Analyse qualitative</i>	115
4.1. <i>La méthode des trois « focales »</i>	115
4.2. <i>Les six étapes de Pierre Paillé</i>	116
4.3. <i>Ecrire, questionner, annoter</i>	117
4.4. <i>Analogie alchimie/méthode qualitative</i>	118
5. <i>Ma méthode, mes modes opératoires</i>	121
5.1. <i>Travailler et se laisser travailler</i>	121
5.2. <i>Suivre le canevas en six étapes</i>	122
5.3. <i>Composer sa propre approche</i>	123
5.3.1. <i>Limites de la formalisation</i>	123
5.3.2. <i>Répondre à des questions</i>	123

5.3.3. <i>Vertus analytiques de l'écriture</i>	124
6. Rencontre avec des créatifs	125
6.1. <i>Nos étapes</i>	125
6.2. <i>Thèmes</i>	125
6.3. <i>Réurrences</i>	129
6.3.1. <i>Réurrence forte</i>	129
6.3.2. <i>Réurrence moyenne</i>	130
6.3.3. <i>Réurrence faible</i>	130
6.4. <i>Catégories principales</i>	130
6.4.1. <i>Intérêts et limites</i>	130
6.4.2. <i>Extraction des sept catégories</i>	131
6.5. <i>Le créatif</i>	132
6.5.1. <i>L'idéal type</i>	132
6.5.2. <i>Eléments constitutants</i>	132
6.5.3. <i>Eléments intégrés</i>	135
6.6. <i>Mise en relation - Intégration - Modélisation</i>	137
6.6.1. <i>Après la catégorisation</i>	137
6.6.2. <i>Neuf cas de figures</i>	139
7. Illustration de l'expérience créative	151
7.1. <i>Choix des passages les plus signifiants</i>	151
7.2. <i>Illustration des catégories</i>	151
7.2.1. <i>Cadre instaurateur</i>	151
7.2.2. <i>Processus orientant</i>	152
7.2.3. <i>Passage en rupture</i>	153
7.2.4. <i>Etat d'unité paradoxale</i>	154
7.2.5. <i>Agir multidimensionnel</i>	156
7.2.6. <i>Traces rémanentes</i>	158
7.2.7. <i>Mystère indicible</i>	159
7.3. <i>Illustration du processus complet</i>	160
7.3.1. <i>L'expérience d'Eric (5 : 320-328)</i>	160
7.3.2. <i>L'expérience d'Almaga (15 : 398-403)</i>	163
8. Réflexions	167
8.1. <i>Réduire quelques zones d'ombre</i>	167
8.2. <i>Unité dans la diversité</i>	168
8.3. <i>Trame commune dans des parcours particuliers</i>	169

8.4. Première réponse à la question	170
8.4.1. Focalisation sur l'« agir multidimensionnel »	170
8.4.2. Que nos disent nos entretiens ?	170
8.4.3. Réponse positive avec réserve	172
8.4.4. Préciser l'indétermination.....	172
8.5. Validité de la thèse ?	173
8.6. À la source du taijiquan avec Huang	174
8.6.1. Entretien complet (Huang, 01 : 259-260)	174
8.6.2. Franchir le seuil	175
8.7. Sophie : réunir l'Orient et l'Occident	175
8.7.1. Extraits choisis	175
8.7.2. Le vide pour faire naître	177
8.8. Rencontre avec Carolyn	178
9. Conclusions	181
9.1. Maintien et poursuite de la thèse	181
9.2. Un maître de taijiquan créatif.....	182
9.3. Le processus créatif dans la thèse.....	182
 TROISIÈME PARTIE : ESSAI DE THÉORISATION	 185
 1. La création dans tous ses états	 187
1.1. La notion de création	187
1.2. Revisiter le récit biblique de la Création.....	188
1.3. La poïétique, science et philosophie de la création	188
1.4. Théories et pratiques de la création.....	190
1.5. La formativité : forme formante et forme formée	191
1.6. Conception et création.....	192
1.7. Thèmes	193
1.8. Remarques	194
2. Quelques modèles	197
2.1. Intermède musical	197
2.2. Entrée en matière	199
2.3. Les modèles classiques	199
2.4. Le corps de l'œuvre	200
2.4.1. À partir du cas de Freud.....	200

2.5. Les phases du travail créateur	200
2.5.1. Diverses modulations	202
2.6. L'agir performant	203
2.7. Innover et s'épanouir	204
2.8. Trouver sa propre écriture	206
2.8.1. Accès aux arcanes.....	206
2.8.2. L'acquisition de la technique.....	206
2.8.3. L'étude des œuvres.....	207
2.8.4. L'émergence de la personnalité.....	207
2.8.5. Corps propre et activité propre.....	208
2.8.6. Comprendre l'activité	208
2.8.7. Vers une philosophie de la liberté.....	209
2.9. Prolongements	210
2.9.1. Vivre le processus en soi	210
2.9.2. Faiblesses des modèles classiques	210
2.9.3. Balises.....	211
2.9.4. Crises	211
2.9.5. Méthodes d'induction	212
2.9.6. Accès au génie intérieur	212
2.9.7. Méthodologie	212
2.10. Les quatre piliers	213
2.10.1. Voie initiatique	213
2.10.2. Union corps/esprit	214
2.10.3. Chamanisme	214
2.10.4. Alchimie	215
3. Le Modèle de Billeter	217
3.1. Economie de moyen, grande ampleur	217
3.2. Activité.....	218
3.3. Corps	218
3.4. Intégration	218
3.5. Concordance	219
4. Retour sur notre question.....	221
5. Retour sur notre thèse	223
5.1. A propos du taijiquan	223
5.2. Présence des quatre piliers.....	224

<i>5.3. Appui sur les travaux de Billeter.....</i>	225
<i>5.4. La confirmation de Yang Jwing Ming</i>	226
<i>5.5. Existe-il une pensée chinoise ?</i>	227
<i>5.6. Validation de la thèse.....</i>	229
<i>5.7. Réponse aux critiques</i>	230
<i>5.8. Le passage à la maîtrise</i>	231
Conclusion	233
Résultats	233
Remarques	235
Perspectives	237
Bibliographie	239
Lexique	250
Index des auteurs	251
Index thématique	253
Table des illustrations	255
Table des annexes	257

Avant-propos

Décembre 2009. Je travaillais depuis plus d'une année sur le thème de la santé. J'étais à Nice pour finaliser mon inscription en thèse. J'avais profité d'une dizaine de jours de congé pour faire quelques lectures supplémentaires sur le sujet et rassembler mes idées. Les premiers jours de janvier me semblaient une période opportune pour démarrer un projet qui mûrissait depuis quelques temps. Ma directrice de recherche, Nancy Midol, et moi avions prévu quelques journées d'échanges pour poser les premiers jalons.

Nous avions déjà évoqué à plusieurs reprises la thématique de ma recherche. Comme elle, j'avais une longue expérience des pratiques traditionnelles chinoises de santé. La chose semblait dès lors acquise, nous étions l'un et l'autre en terrain connu.

Notre rencontre à sa descente d'avion en a décidé autrement. Elle rentrait d'un voyage d'étude sur le chamanisme au Brésil. Nous parlions de choses et d'autres autour d'une tasse de thé. Je lui faisais part de mes dernières lectures ainsi que d'un chapitre de mon livre (Caulier, 2010) concernant les différentes étapes de l'apprentissage en taijiquan. Je m'étais inspiré des travaux de Jean François Billeter (Billeter, 2001) sur *l'art chinois de l'écriture*. Je lui livrais mon questionnement sur un passage mystérieux. Pendant des années, l'élève copie, imite, reproduit et puis, tout à coup, il devient maître. Son geste est vivant et habité, il crée. Nancy Midol était dans une sorte d'écoute flottante. Tout à coup, elle se redressa et me dit : «Es-tu vraiment décidé à travailler sur le thème de la santé ? Ton sujet ne serait-il pas plutôt en rapport avec ce passage ? ».

Je fus interloqué, stoppé net dans mon élan. Passé ce moment de surprise, nous y avons réfléchi ensemble. Mon côté rationnel rechignait. J'avais l'impression de devoir tout recommencer, je mesurais la somme de travail et le temps « perdu ». Cependant, au fond de moi-même, le passage à l'agir créatif m'inspirait bien plus. Je percevais que ce thème m'habitait discrètement et secrètement depuis de nombreuses années. Je l'avais rencontré, il m'avait questionné dans tous les domaines que j'avais investigués.

Que s'est-il passé autour de cette tasse de thé ? J'étais engagé depuis un certain temps dans un processus d'inscription en thèse, ma directrice m'accompagnait dans cette démarche. Tous les deux, nous avions passé quelques semaines en dehors de chez nous, de nos habitudes, elle au Brésil et moi dans la région de Nice dans des conditions particulières (une période exceptionnellement froide). Nous avons fait une pause, un arrêt en mettant en œuvre ce qui s'apparente à un petit rituel : préparer et savourer une tasse de thé. Un climat particulier s'installa bien vite. Enfin nous allions nous mettre en route. L'ambiance était à la fois dense et légère. L'état provoqué par l'écoute flottante de Nancy

Midol me gagna. En parlant, j'étais conscient d'être à la fois acteur et observateur de la situation. Tout à coup, quelque chose brisa cette continuité. Nancy Midol sembla avoir une vision, un flash :

« Et si ... ». Ce que je venais de dire avait résonné en elle. Le temps s'était contracté et dilaté à la fois, il s'était arrêté. Tout mon être vivait et ressentait l'importance du moment. Tous mes sens étaient en éveil, les moindres détails se gravaient dans ma mémoire. J'avais l'impression d'entrer dans une sorte d'irréalité hyper réelle.

Nous n'étions plus à l'étranger et pas encore chez nous. Nous étions dans le présent et déjà projetés dans l'avenir. L'espace de notre relation prenait forme. Nous étions bien dans l'entre-deux. Il m'a fallu quelques semaines pour commencer à digérer l'événement, quelques mois pour en saisir la portée, plusieurs années pour donner vie et forme à cette fulgurance issue de l'un de ces moments magiques qui donnent sens à la vie.

A l'origine, je souhaitais faire une recherche en rapport avec le taijiquan puisqu'à une certaine période de ma vie, j'ai effectué nombre de voyages d'étude en Chine. Ce qui s'est imposé avec force et évidence en cette fin d'après-midi à Nice m'emmenait sur les sentiers de l'agir créatif. Après avoir accepté non sans difficulté de changer de voie, je réalisais que cette nouvelle voie m'emmenait au cœur du fonctionnement des choses. Aussi longtemps que je me souviens, j'ai toujours été interpellé par la facilité et l'économie avec lesquels agit toute personne expérimentée dans son domaine. J'ai toujours voulu comprendre les raisons de cette efficience. Avec du recul, je pense que c'est la raison majeure qui m'a amené à poursuivre dans la voie du taijiquan. Cette recherche se révèle alors un moyen non pas de décortiquer des aspects périphériques de la « boxe du grand ultime »¹ mais bien d'en pénétrer le cœur.

1. Traduction du mot taijiquan.

Introduction

*Il faut porter encore en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante.*¹

Ce travail doctoral commencé dans le laboratoire LASMIC et poursuivi dans le laboratoire LAPCOS suite à la fusion du LASMIC se nourrit de plusieurs champs disciplinaires. Son objet est l'appréhension des états créatifs. Alors que la créativité semble inhérente à toute activité humaine, peu d'études ont été consacrées à l'expérience subjective présidant à son émergence. Si elle a été peu abordée en tant qu'expérience intérieure, la création a été décrite à partir d'autres points de vue : psychologique, philosophique, esthétique, cognitif.

Dans notre recherche, nous avons utilisé le taijiquan comme fil rouge pour trois raisons. Sa dimension martiale développe la nécessité créative de façon paroxystique : dans un combat réel, les planifications sont inopérantes, on est créatif ou on meurt. La tradition extrême-orientale valorise le corps, reconnaît la valeur de l'expérience et aborde l'être humain dans son entièreté en interdépendance avec ses environnements sociaux et naturels. Nous avons dans un précédent terrain effectué de nombreux séjours en Chine afin d'étudier cet art de vie dans son contexte d'origine et nous appliquons ses principes dans plusieurs secteurs professionnels de notre Occident contemporain.

Conformément à la tradition anthropologique, après avoir établi un bref état des lieux et effectué un premier cadrage, nous sommes parti sur le terrain. Adoptant une approche compréhensive, nous avons réalisé une vingtaine d'entretiens non directifs avec des créateurs issus de divers domaines d'activité. Certains d'entre eux sont connus et reconnus. Nous avons analysé notre contenu de manière qualitative. Notre souci permanent a été de comprendre et de rendre signifiant. Pour ce faire, nous avons suivi une démarche itérative faite de nombreux va-et-vient entre les divers éléments de notre corpus. La mise en évidence de catégories issues du terrain nous a permis d'ébaucher une modélisation, prélude à un essai de théorisation, bien conscient qu'en présence de processus dynamiques et vivants, l'œuvre est à jamais inachevée.

Nous sommes ensuite revenu à la littérature existante sur le sujet. Nous avons préféré nous concentrer sur quelques ouvrages de référence dans plusieurs disciplines plutôt que de nous limiter à un seul champ disciplinaire. Ce sont les états créatifs qui nous intéressent. Nous pensons que la diversité des points de vue nous permet d'enrichir notre

1. Prologue de *Zarathoustra* (Nietzsche, 1903 : 18)

compréhension du phénomène. Puis, nous avons repris et commenté quelques modèles en mettant en évidence les points forts et les limites. Enrichi des travaux que nous avons consultés, nous sommes revenu sur la modélisation issue de notre terrain ainsi que sur le mode opératoire du taijiquan. Au cours et à la suite de cette confrontation, quelques archétypes que certains préfèrent appeler invariants sont apparus. La mise en exergue de l'universalité va de pair avec la reconnaissance des singularités.

Tout au long de cet itinéraire, nous avons progressivement pris conscience que la thèse constitue non seulement un parcours initiatique mais est aussi une expérience créative répondant au modèle mis en évidence.

Ce travail nous a permis de préciser le contexte de l'émergence de l'agir créatif. Cependant, une part d'inexpliqué continue d'envelopper ce passage mystérieux. En effet, on peut tenir un enfant par la main, lui montrer comment se tenir debout, lui expliquer le mécanisme de la marche. Cependant, on ne peut pas lui apprendre à marcher, il doit le découvrir par lui-même.

PREMIÈRE PARTIE :
CADRE

1. Quelques recherches sur le sujet



Photo 1 : *We were horses*, Carolyn Carlson & Bartabas, création 2011, crédit photo Yoshi Omori.

1.1 Questionnement

Nous ne pouvons espérer commencer à cerner et comprendre le phénomène de la création qu'en nous questionnant à son sujet et en déterminant la question que nous nous proposons d'approfondir. Pour faire parler les « faits », il faut pouvoir les interroger. Nous ne voulons pas être saturé de théorie au moment où nous aborderons notre terrain. Nous ne souhaitons cependant pas réinventer la roue. Nous prenons bonne note du conseil de Stéphane Beaud et de Florence Weber (2010 : 55) vis-à-vis du trop-plein de lectures avant d'aborder le terrain qui risque de faire écran et de générer des interprétations hâtives. Si les auteurs mettent en garde contre le *théoréticisme intempestif et décisoire*, ils recommandent de se méfier tout autant de l'empirisme naïf. Ils préconisent la voie médiane entre la joyeuse ignorance et l'enfermement dans la bibliothèque (*ibid.* : 56).

Pour trouver, nous devons à la fois savoir où regarder et laisser une place à l'imprévu. Nous allons donc effectuer un bref survol de recherches et théories effectuées sur la question de la créativité/création dans divers champs disciplinaires.

Nous sommes d'emblée confronté aux questions suivantes :

Nous intéressons-nous à la créativité ou à la création ?

Quels sont les rapports entre créativité et création ?

Avons-nous affaire à un acte ou à un processus ?

Cela se passe-t-il dans l'instant ou dans la durée ?

Doit-on avoir recours à une technique ?

1.2 Sources

1.2.1 La boîte à outils de la créativité

Commençons avec *La boîte à outils de la créativité* (De Bono, 2004). Edward De Bono est présenté/se présente comme « l'expert mondial de la créativité ». Titulaire de nombreux diplômes dont deux doctorats (médecine et philosophie), il a enseigné dans plusieurs grandes universités (Oxford, Cambridge, Harvard, Londres). Il est l'auteur de soixante-sept livres, traduits dans trente-cinq langues. Sa méthode, baptisée la « pensée latérale », se veut une alternative à la pensée verticale. Plutôt que de fonctionner de façon logique, la pensée latérale fonctionne par glissement associatif. La pensée verticale est analytique et sélective tandis que la pensée latérale est suggestive, générative et fonctionne par sauts. De Bono (*ibid.* : 121-131) reprend sa fameuse méthode des « six chapeaux » qui consiste à envisager un problème selon différents angles d'attaque : de façon analytique (chapeau blanc), avec le ressenti (chapeau rouge), avec un esprit critique (chapeau noir), avec optimisme (chapeau jaune), en s'ouvrant aux alternatives (chapeau vert), avec une vision panoramique (chapeau bleu). La méthode des chapeaux récapitule les différentes étapes de la créativité : rassembler des informations, laisser parler les émotions et les sentiments, filtrer, considérer les avantages, trouver des idées nouvelles, synthétiser.

De Bono nous apparaît principalement comme le vulgarisateur de sa célèbre technique. Son succès montre de manière indéniable l'intérêt pour la créativité et la croyance qu'il existerait des moyens pour la développer. L'auteur joue la carte de l'événementiel. Sur l'initiative de l'entreprise 3M, il a donné une conférence à Minneapolis devant mille deux cents personnes, toutes titulaires d'un doctorat (*ibid.* : 29). Plusieurs choses nous dérangent dans cette approche. Nous n'avons trouvé dans ce livre de 452 pages ni bibliographie, ni notes de bas de page. De Bono se réfère principalement à lui-même. Une place non négligeable (pp. 370 à 382) est réservée à la présentation de ses divers modules de formation. Le nombre de participants au module d'une journée pour les dirigeants peut atteindre cinq cents personnes, la formation de formateurs dure quatre jours (*ibid.* : 380). L'auteur prétend discerner les rouages de la créativité, percer sa « logique » : *Pour la première fois, la créativité perd de son mystère en s'analysant comme le comportement*

de l'information au sein de systèmes asymétriques d'information auto-organisés (*ibid.* : 11). Si nous suivons De Bono, notre recherche s'avère être sans objet. Il ne nous reste plus qu'à lire attentivement ses livres et à suivre quelques journées de séminaire sous sa férule.

La créativité se résume-t-elle à une autre manière de penser ? Suffit-il d'appliquer quelques recettes pour créer ? Existe-t-il différents types de créativité, différents niveaux de créativité ? Qui crée ? Quel est le rapport à la matière ?

1.2.2 La philosophie à l'épreuve de la création artistique

Tournons-nous vers la philosophie avec Paul Magendie (2009) qui met *La philosophie à l'épreuve de la création artistique*. Dès la première page, nous apprenons que l'œuvre d'art n'est pas le fruit d'une production ordinaire, que la dynamique de la création résistante au savoir, le philosophe *cherche l'explication dans une mystérieuse créativité* (*ibid.* : 8). Entre l'intelligible et le sensible, le peintre, professeur d'esthétique à la Sorbonne, se demande où situer le pouvoir créateur. L'objet de sa recherche n'est pas le processus de création, mais sa représentation philosophique. Si, à première vue, la technique corporelle du peintre procède d'une pénétration totale et silencieuse, sa « science secrète » n'est pas exempte de toute analyse. L'artiste et le philosophe perçoivent et conçoivent.

L'artiste se distingue de l'artisan par son degré de dépassement. Seul le génie permet d'unifier les deux conditions nécessaires à la création : l'imagination et l'entendement.

L'art étant nourri par la matière, l'auteur revalorise la technique. Elle *façonne la matière et celle-ci en retour lui suggère son action* (*ibid.* : 113). Dans un véritable dialogue avec la matière, elle l'informe autant qu'elle l'écoute. Théorie et pratique, Moi et Non-Moi entrent en interaction et constituent une unité dans une logique de *conciliation des contraires* (*ibid.* : 122).

Paul Magendie se questionne sur le statut de l'artiste : créateur de son œuvre, simple intermédiaire, possédé ? (*ibid.* : 84-85). La création s'impose à l'artiste qui se soumet à la loi de l'œuvre, à l'imprévisible inhérent à la réalisation. L'œuvre ne se réduit jamais à la réalisation d'un plan, elle échappe à son producteur. Personne ne peut maîtriser la vraie créativité, on ne peut que la laisser agir à son gré. Liberté, combat et création s'unissent dans cette quête : *L'art comme la philosophie participent au combat tragique du sujet face au monde. Mais ce n'est pas un combat qu'il faut perdre ou gagner. Il faut un combat pour sortir de l'identité, une création pour sortir du néant. Cette lutte est celle d'une liberté entravée qui devient libération* (*ibid.* : 152). Le sens se forme et la vie s'insuffle lors de la réalisation de l'œuvre. Toute œuvre, dans son

autodéploiement, tend à la complétude et invite à sa continuation.

Le génie d'un individu est-il suffisant pour qu'il y ait création ? Quel est le rapport à l'environnement ? La création doit-elle être reconnue par le créateur, par les pairs, par les experts ?

1.2.3 La créativité

Revenons à *La créativité* avec Mihaly Csikszentmihalyi (2006), l'une des figures de proue de la « psychologie positive », qui nous emmène dans une *Psychologie de la découverte et de l'invention*. L'auteur s'intéresse à la créativité à partir de témoignages de créateurs vivants : comment vivent et travaillent les individus créatifs ? Un acte authentiquement créateur est le fruit d'un processus qui peut s'étaler sur des années. La créativité donne de l'intensité, de la plénitude et du sens à la vie.

C'est une expérience optimale que l'auteur appelle *flux* parce qu'elle est décrite *comme une sensation de facilité évidente mêlée à un état de conscience suraigu* (*ibid.* : 147). L'individu créatif dispose d'un surplus d'attention et de sensibilité et établit des relations entre les champs. Il n'est pas isolé, il est en interaction avec la société, il se trouve au bon endroit, au bon moment. Avant d'apporter une contribution, il est nécessaire d'apprendre les règles et le contenu d'un domaine, le système doit être intériorisé (*ibid.* : 68) ; cependant la véritable créativité transcende les catégories, les domaines, l'art doit être appris et ensuite mis de côté (*ibid.* : 119-121). Mihaly Csikszentmihalyi, à partir d'entretiens effectués avec quatre-vingt-onze personnes exceptionnelles issues des sphères culturelles, scientifiques, artistiques, entrepreneuriales, dresse un portrait de la personnalité créative et met en évidence dix dimensions de la créativité (*ibid.* : 72 à 103). Les créatifs s'approprient l'ensemble du système permettant la créativité. Ils sont passionnés, ils possèdent un capital culturel et ont reçu l'estampillage des gardiens du seuil permettant l'accès à un milieu. Pour l'auteur, c'est le mot « complexité » qui définit le mieux les individus créatifs qui *présentent des tendances contradictoires et extrêmes - au lieu d'être des « individus » ce sont des « multitudes »*. (...) *ils rassemblent en eux tout l'éventail des possibilités humaines* (*ibid.* : 79). Ayant accepté les ombres de leurs points forts, ils voyagent d'un pôle à l'autre en fonction de la situation sans conflit intérieur.

On retrouve chez nombre d'entre eux dix couples d'oppositions complémentaires :

1. Energie et calme
2. Intelligence et naïveté
3. Fantaisie et discipline
4. Imagination et sens pratique

5. Introversion et extraversion
6. Humilité et fierté
7. Masculin et féminin
8. Conformité et rébellion
9. Attachement et détachement
10. Souffrance et joie.

Pour qualifier ce jeu d'alternance caractéristique du processus créateur, l'auteur se réfère à la symbolique yin/yang (*ibid.* : 98). L'obligation de résultats freine l'élan créateur, la liberté de penser le favorise. Les individus créatifs transgressent les limites des disciplines, se sentent reliés à l'univers. Ils inventent leur carrière, tracent eux-mêmes leur chemin et créent leur propre vie.

Création signifie-t-elle maîtrise ? Cette maîtrise suppose-t-elle un cheminement particulier ? Comment s'effectue le passage à la maîtrise ?

Dans les processus créatifs, au-delà des formes, des cultures, des époques, existe-t-il des invariants ?

1.2.4 Les processus créatifs dans la calligraphie chinoise

Explorons d'autres horizons, découvrons de nouveaux territoires intérieurs, ouvrons-nous à d'autres modes de penser et de faire avec Yang Liang (2001) qui nous fait appréhender *Les processus créatifs dans la calligraphie chinoise*. L'auteur, calligraphe connu et théoricien de la calligraphie, a effectué un doctorat en Sciences du Langage à l'EHESS. Hsiung Ping-Ming, dans sa préface, plante le décor : mystère, initiation, spiritualité. Les traités sur la calligraphie se caractérisent par l'absence de systèmes. On y découvre cependant un esprit commun, des renvois permanents à la nature prise pour modèle, une observation de soi-même, une recherche d'harmonie, un discours se référant invariablement aux principes de complémentarité du yin et du yang. Après un long apprentissage technique à propos du maniement du pinceau, de la structure des caractères et de l'utilisation de l'encre, l'essentiel consiste en la captation de l'élan créatif. L'auteur accorde une attention particulière à la calligraphie cursive, la préférée des grands maîtres tout au long de l'histoire, et développe ses rapports avec l'affectif et l'inconscient. Dans la pensée chinoise, l'homme et la nature ne sont pas en opposition, mais en harmonie, la dualité objectif-sujetif n'existe pas. Le peintre qui compose un paysage participe à la création du monde. La calligraphie est un art du geste, du mouvement et de l'énergie ; *les caractères représentent la transcription générale de*

l'univers ainsi que celle de l'humain qui se positionne en son sein (ibid. : 33).

Le calligraphe, dans un état de contemplation extatique, s'empare de la Nature, incorpore l'Univers dans son intimité.

Le processus mature des années durant jusqu'à ce qu'une rencontre (les nuages d'été, un concert de tambours, le bruit des eaux du fleuve) déclenche une compréhension subite, un éveil fulgurant. La création incorpore l'extérieur et l'intérieur, *le corps de celui qui écrit est totalement en jeu (ibid. : 51)*. Muscles, os, sang et chair utilisés par le calligraphe se retrouvent dans la calligraphie qui bénéficie de ces qualités. Le haut niveau ne s'atteint pas par le vouloir, mais par le naturel qui procède du non agir et de l'oubli. Le calligraphe qui maîtrise ses énergies intérieures et qui est capable de les transmettre dans l'œuvre insuffle une authentique vitalité aux caractères. La captation de l'élan n'est pas entravée et son expression n'est pas retenue. Cet élan a à voir avec le comportement du calligraphe dans sa pratique, mais aussi dans sa vie quotidienne : *cet élan définitivement gestuel serait le résultat concret, brut, visible d'un élan spirituel qui participerait à la création de l'œuvre (ibid. : 85)*. Zhanz Xu (environ 658-748) surnommé « Zhang-le-Fou » ou « Maître Suprême de la cursive », dans un état d'effervescence, écrivait parfois avec sa longue chevelure imprégnée d'encre. L'accomplissement de son œuvre témoignait d'une extraordinaire liberté d'action, parfois accompagnée d'un état d'extrême urgence. Son style qualifié de « pinceau débridé » désigna par la suite toute calligraphie exécutée de façon « libre et effrénée ». Zhang Xu réalisa d'énormes progrès après avoir admiré la danse de l'épée exécutée par la Dame Gongsun. Il déclare lui-même dans l'une de ses calligraphies les plus célèbres que la vision de cette danse à l'épée lui a permis de saisir l'esprit de la calligraphie. Yang Liang souligne l'importance du fait rapporté par les historiens, mentionné par les contemporains de Zhang Xu et décrit en détail par le calligraphe lui-même. Cet événement marquant établit une relation entre la pratique des arts martiaux et la pratique de la calligraphie cursive : les mouvements du corps humain, les figures développées, la captation de l'élan sont incontestablement de la même consistance (*ibid. : 177*).

Par la calligraphie cursive, le calligraphe peut transcrire en formes visuelles concrètes ses sentiments, ses émotions, ses états d'âme. Ce style véhiculant une dimension affective exceptionnelle permet à la fois de déployer librement ses multiples aspirations et de disperser ses sombres sentiments.

Par le non agir, les règles et méthodes sont dépassées, la nature profonde est appréhendée et l'action rayonnante universelle est expérimentée. Celui-ci donne accès à « l'image qui n'a pas de forme » de Laozi ainsi qu'au « naturel » de Zhuangzi. Pour

Yang Liang (*ibid.* : 196), le « non-agir » taoïste incorpore et intègre ce que nous qualifions aujourd'hui par des termes comme « inconscient » ou « intuition ». Lorsque le calligraphe Huaisu est questionné à propos de son art, il répond que quand il commence, il ne sait pas ce qui va se passer : *Il confie à son cœur et à sa main le processus créatif qui engendrera l'œuvre « extraordinaire étrange et inhabituelle »* (*ibid.* : 198). Cela signifie qu'il faut abandonner la règle pour donner libre cours à son imagination, à son émotion, aux élans naturels et spontanés. Les méthodes ne sont pas éliminées, elles sont accumulées, puis enfouies et oubliées afin que toutes les forces jaillissent des profondeurs de l'inconscient.

Pour percevoir le mystère subtil et sublime de la calligraphie cursive, il faut donc s'accorder avec le cœur, car les mots ne sauraient la décrire.

Existe-t-il un processus créatif, des processus créatifs ? Peut-on le/les modéliser ? Les créateurs contemporains parlent-ils de leur expérience créative ? Comment la vivent-ils dans les différents niveaux de leur être ? Possèdent-ils les mots, les méthodes pour en rendre compte ? Peut-on comprendre les créateurs sans être soi-même créateur ?

1.2.5 L'expérience intuitive

Entrons dans *L'expérience intuitive* avec Claire Petitmengin (2001) qui utilise des approches en première personne pour décrire ce que nous expérimentons réellement dans une action intuitive. Ce livre reprend son travail de thèse en sciences cognitives sous la direction de Francisco Varela.

Par une description fine des gestes intérieurs, elle dégage les caractéristiques essentielles de ce mode de connaissance et met en évidence sa structure générique. L'auteure adopte une approche située : *une expérience vécue l'est dans un temps donné, dans un contexte donné, par un individu particulier doté d'un corps et de cinq sens* (*ibid.* : 29). L'émergence d'une intuition se caractérise par l'absence de volonté, par une disposition entraînant une dilatation de l'esprit, par un mûrissement. Elle implique un désapprentissage, une pratique de transformation intérieure, un mode particulier d'être au monde. Lorsque l'individu se rapproche de l'expertise, son savoir-faire devient de plus en plus intériorisé et inconscient. Pour développer une connaissance intime de ce phénomène, il s'agit donc de plonger au cœur de l'expérience. Claire Petitmengin élabore sa propre méthode en combinant introspection, interviews, observation, enquêtes et analyses de textes. Elle utilise une approche phénoménologique en revendiquant sa propre expérience du phénomène étudié.

Elle met en évidence une succession de gestes intérieurs très précis (*ibid.* : 149-

150) : les gestes de lâcher prise, de connexion, d'écoute, d'intuition (présents dans un grand nombre d'expériences) et les gestes de maintien, de déconnexion, de transformation, d'authentification, de protection, de sortie (présents dans certains cas). Ces gestes se caractérisent par des états et des sensations intérieures particuliers (*ibid.* : 151-232) :

- Descendre dans son corps, posture verticale et stable, ré alignement, perception d'une colonne intérieure, respiration basse et abdominale, impression d'être unifié, sensation de force et d'énergie ;
- Sensation d'ouverture, d'espace, de fluidité, d'expansion, perte de la perception des frontières corps/espace, sentiment de communication avec l'environnement, transformation de la perception du temps (ralentissement, arrêt), notion de sans limites ;
- Abandon, lâcher prise, modifications de l'activité mentale, une attention à la fois interne et externe, une vigilance périphérique et flottante, transformation de la vision, visualisations, images internes, plusieurs formes sensorielles combinées, état hypnagogique, une compréhension directe et globale ;
- Se prolonger vers l'autre, absorption, écoute intuitive, s'accorder sur le rythme de l'autre ;
- Absence de contrôle, sentiment de certitude et de cohérence, touche l'être dans sa totalité, transformation du sentiment d'identité individuelle, sensation d'être relié à tout l'univers, impression de compréhension totale.

Claire Petitmengin poursuit par une mise en correspondance de ses résultats avec des descriptions recueillies dans des textes d'origines variées. La chercheuse conclut cette partie par le constat suivant : *Aussi loin que nous puissions aller dans l'explicitation de l'expérience intuitive, le clair espace dont sourd l'intuition n'est ni nommable, ni même pensable* (*ibid.* : 307). Dans sa conclusion générale, Claire Petitmengin reconnaît que la fonction des gestes pré-intuitifs ne favorise pas l'émergence de l'intuition, comme elle le supposait initialement : ils se limitent à favoriser son émergence à la conscience.

1.3 Premier état des lieux

1.3.1 Apports

Edward De Bono nous introduit à une autre manière de penser. Son parcours nous confirme l'intérêt suscité par la question de la créativité.

Paul Magendie nous montre la nécessité de réconcilier l'intelligible et le sensible. Il souligne l'importance de la technique et du rapport à la matière. Toute création suppose

un combat, implique une possession. Elle se réalise par une conciliation des contraires et échappe à toute planification.

Pour Mihaly Csikszentmihalyi, la créativité relève à la fois du processus et de l'acte. Elle émerge dans les interactions de l'individu avec la société et avec l'Univers. Elle suppose un apprentissage suivi d'une transgression, de même qu'une reconnaissance par les « gardiens du seuil » du domaine concerné. La personnalité créative est complexe et se caractérise par un ensemble de qualités opposées et complémentaires telles le yin et le yang. La véritable créativité transcende les catégories ; elle permet de se connecter au flux de la vie et de se réaliser.

Yang Liang nous ouvre d'autres horizons. Il nous fait entrevoir, à partir des traités classiques, les processus créatifs d'une pratique traditionnelle extrême-orientale vieille de plusieurs millénaires. Son parcours lui permet de respecter l'esprit de cette pratique (pas de séparation entre théorie et pratique) et d'établir des passerelles avec le langage de notre Occident contemporain. La lente maturation contraste avec la compréhension subite. La captation de l'élan créatif complète un long apprentissage technique. La recherche d'harmonie avec la nature, l'incorporation de l'Univers, une dimension affective, un état d'effervescence, un lâcher-prise, une spiritualité vécue permet au calligraphe d'entrer en contact avec les profondeurs de son inconscient et d'insuffler de la vitalité dans ses caractères. Un agir sans agir, des règles oubliées et conservées en même temps, des mots qui disent sans dire : tout se comprend en termes de yin/yang.

Dans les thématiques qui nous occupent, Claire Petitmengin nous fait découvrir la richesse des approches en première personne, situées et phénoménologiques. La description fine des gestes intérieurs ainsi que des états/sensations correspondants, complétée par la mise en évidence d'une structure générique de l'expérience intuitive, explore une dimension peu étudiée d'un phénomène proche de l'expérience créative.

1.3.2 Limites

Aussi latérale soit-elle, la pensée ne suffit pas pour appréhender le phénomène de la créativité. Les chapeaux d'Edward De Bono se cantonnent, nous semble-t-il, dans le domaine des recettes.

Paul Magendie, dans son appréhension de la perception, reste très conceptuel et bien qu'il aborde le rapport à la matière, sa démarche reste très focalisée sur l'individu.

La recherche de Mihaly Csikszentmihalyi concerne l'Occident contemporain. La plupart des créatifs étudiés sont Américains.

La réflexion de Yang Liang porte essentiellement sur l'héritage du passé. Il n'aborde

pas l'expérience créative chez les calligraphes contemporains. Bien qu'il soit lui-même un calligraphe connu, il ne nous enrichit pas de sa propre expérience.

Claire Petitmengin ne propose rien pour induire les variables qu'elle met en évidence.

1.4 Des questions à la question

Lors de ce survol, nous avons déjà obtenu des débuts de réponses à nombre de nos questions. Les propos suivants seront étayés, précisés, complétés et nuancés tout au cours de notre recherche. Une première synthèse nous donne l'état des lieux suivant. Pour comprendre la création, nous devons aussi nous intéresser à la créativité. L'expérience créative relève à la fois du processus et de l'acte, s'étend dans la durée et jaillit dans la fulgurance de l'instant. On ne crée pas à partir de rien, la technique permet de travailler la matière. La créativité suppose une pensée ouverte, libérée et ne se résume pas à quelques recettes, il faut pouvoir accueillir l'inattendu et se laisser habiter par l'œuvre. Chaque domaine possède ses règles, chaque expérience est particulière, cependant la véritable créativité transcende toutes les frontières et toutes les règles. L'artiste crée avec son génie. Celui-ci, tapi dans les profondeurs de l'inconscient se manifeste parfois de manière dionysiaque. La création nécessite d'avoir intégré et dépassé les règles. On ne crée pas tout seul, complètement isolé du monde, on le fait dans un domaine que l'on a bien maîtrisé en s'appuyant sur les acquis précédents. Il faut, en outre, se trouver au bon endroit au bon moment. Les pairs et les experts reconnaissent l'intérêt et la nouveauté de l'apport. Il semble plus adéquat de parler de processus créatifs au pluriel. Les créateurs contemporains parlent de leur expérience en leur nom propre ou à des chercheurs creusant la question. Certaines recherches, encore rares, commencent à mettre en relation les différents niveaux de l'expérience créative.

Les questions concernant les invariants, le passage à la maîtrise, la modélisation, les mots pour en rendre compte et la possibilité d'en parler sans être soi-même créateur restent entières. Nous continuerons au fur et à mesure de l'accumulation des matériaux à rechercher des informations, des explications. Nous sommes conscient du caractère sommaire, à la limite du caricatural, de ces observations préliminaires qui ont cependant le mérite de poser des premières balises.

A ce stade, il nous semble qu'une question a souvent été oubliée ou évitée : **Peut-on provoquer l'état créatif ?**

C'est cette question que nous nous proposons de travailler. C'est elle que nous prenons pour guide. Nous aurons à préciser et à choisir les termes les plus appropriés. Nous

hésitons d'ores et déjà entre provoquer, induire ou favoriser ainsi qu'entre l'utilisation du singulier ou du pluriel (état créatif ou états créatifs).

Notre avancement suscitera de nouvelles questions. Nous les retiendrons si nous jugeons qu'elles alimentent notre recherche et nous les rejetterons si nous estimons qu'elles nous en éloignent.

1.5 Remarques

Ce rapide tour d'horizon nous montre toute la complexité du processus créatif, la multidimensionnalité de l'acte de création. Existe-t-il une méthode qui comporte en son sein la plupart des critères relevés jusqu'à présent ? En effet, nous n'avons toujours pas plongé au cœur de notre terrain, le nombre de sources consultées est très réduit. Nous en sommes au stade des conjectures, osées mais nécessaires pour avancer. Nous utilisons notre imagination pour nous projeter, pour élaborer des réponses prématurées mais vraisemblables qui devront être confrontées à l'épreuve du réel.

Existe-t-il une méthode qui :

- Utilise un mode de pensée associative, suggestive, générative ?
- Concilie les contraires, réunit l'intelligible et le sensible, met en scène un combat primordial libérateur ?
- Relie l'individu à la société et au cosmos, donne du sens à la vie, transcende les catégories, reconnaît la complexité de l'individu (aspects multiples, dynamique yin/yang, part d'ombre) ?
- Propose un apprentissage issu d'une tradition (initiation), sensibilise à la captation d'un élan créatif, explore la dimension affective, induit des états extatiques, incorpore l'Univers, explore les profondeurs de l'inconscient ?
- Est attentive à la perception des gestes intérieurs les plus subtils : posture verticale et unifiée, sensation de force et d'énergie, fluidité, modification du rapport au temps et à l'espace, lâcher prise, utilisation d'images internes, accordance avec l'autre, impression de compréhension totale ?

Nous sommes tenté de répondre par l'affirmative. Lors de nos séjours réguliers en Chine, nous avons été sensibilisé, formé et initié aux arts martiaux internes, nous avons particulièrement approfondi l'art traditionnel du taijiquan qui connaît aujourd'hui un développement considérable en Occident. Nous avons exploré ses diverses facettes, en lien avec les notions fondatrices de la pensée traditionnelle chinoise, mais aussi en utilisant des éclairages et ressources issus de diverses sciences occidentales.

Le nom même de taijiquan (boxe du faîte suprême) fait référence au combat. Claude Pernice (2007) nous montre comment le taijiquan éveille l'intelligence du corps, affine la perception en stimulant certaines fonctions du cerveau droit, favorise les échanges interhémisphériques. Pour Victor M. Becerril Montekio (1993 : 27), le taijiquan *est un entraînement intégral fondé sur l'unité indissoluble du corps-esprit*. Les anciens Chinois ont toujours accordé une attention particulière à la respiration. Catherine Despeux (1981 : 60) remarque que dans le *Zhuangzi*, ouvrage datant du quatrième siècle avant notre ère, les méthodes consistant à « *rejeter l'ancien et absorber le nouveau* » sont déjà mentionnées. Elle précise que la tradition chinoise est l'une de celles qui a le plus développé les analogies entre le macrocosme (univers) et le microcosme (corps humain). La sinologue traduit quelques traités classiques parmi les plus connus (*ibid.* : 105-122). Ces textes mettent en évidence l'utilisation du corps entier, l'alternance du yin et du yang, l'extrême sensibilité du corps, l'oubli, l'importance du bassin, l'axe vertical, la pensée créatrice, l'union entre l'intérieur et l'extérieur, la fluidité des mouvements, le calme, l'ouverture, la concentration du souffle dans le bas-ventre, le développement de l'énergie, la concentration de l'énergie spirituelle. Nous avons montré (Caulier, 2010) que le travail intérieur du taijiquan est profondément marqué par les influences des courants chamaniques et alchimiques. Des visualisations sont pratiquées et des états de conscience élargis sont induits. Claude Pernice (2007 : 78) a noté la présence d'états méditatifs pouvant se transformer en états extatiques. Catherine Despeux (1981 : 75) décrit ainsi l'étape ultime : *Lorsqu'à l'intérieur aucune pensée ne s'élève et qu'à l'extérieur rien ne fait plus obstruction, l'énergie d'un individu n'a plus de limites, elle est une avec les forces de l'univers dont elle suit les lois : c'est l'accomplissement du Taiji. Dans ce cas, le pratiquant n'exécute plus lui-même les mouvements, il laisse le Dao agir à travers lui.*

Le taijiquan comporte de multiples facettes : pratique traditionnelle, art du mouvement, travail de l'énergie interne, discipline psychosomatique, art de combat, méditation en mouvement, art de vie, sagesse incorporant les piliers de la pensée extrême-orientale. Les mouvements à l'épée du taijiquan pourraient-ils, à l'exemple de Zhang Xu nous faire progresser dans la compréhension des processus créatifs ? La pratique des postures et des enchaînements en solo et avec partenaire est-elle capable d'induire les micro mouvements répertoriés et les sensations mises en exergue par Claire Petitmengin ? L'héritage traditionnel enrichi par l'appropriation et l'interprétation occidentale de la boxe *taiji* peuvent-ils prolonger les ponts initiés par Yang Liang ?

Nous reprendrons ces questions plus tard après avoir précisé notre méthodologie.

2. Recherche à caractère réflexif



Photos 2 : *Six verrouillages, quatre fermetures*, taijiquan style Chen, Bruxelles 2005, crédit photo David Defontaine.

2.1 *Expérience personnelle*

A chaque étape de notre travail, nous avons constamment utilisé nos aptitudes créatives. Autrement dit, les processus que nous cherchions à décrire dans notre recherche étaient ceux que nous mobilisions pour celle-ci. Le processus de la recherche et l'objet de la recherche se sont mutuellement enrichis.

Comme Claire Petitmengin (2001 : 111), je pense que le savoir personnel acquis avant et au cours du travail, loin d'introduire un biais, facilite et enrichit la démarche. Pour elle, l'expérience personnelle que le chercheur a de son objet de recherche éclaire sa compréhension. La familiarité permet de repérer certains aspects qui passeraient inaperçus sans expérience personnelle. Dans la recherche qu'elle a menée sur l'expérience intuitive, l'auteure constate qu'un *rapport subtil semble donc exister entre le chemin intérieur*

effectué par le chercheur et la profondeur de son exploration (ibid. : 56).

2.2 Parler en première personne

Dans ce qu'évoque Claire Petitmengin comme dans mon cas, il ne s'agit pas d'une simple pratique en dilettante, mais bien d'une expérience digérée et incorporée de longue date. Dans ma recherche, je ne compte pas me priver de l'une ou l'autre ressource de la langue et de la pensée. Je parlerai donc à certains moments en première personne. Je le ferai lorsque mon vécu et mon expérience seront susceptibles d'éclairer l'un ou l'autre aspect de mon objet d'étude qui est aussi mon sujet de recherche. Natalie Depraz (2009) mentionne l'enjeu récent des méthodologies en première personne suite à la prise au sérieux dans le domaine des neurosciences de la capacité des sujets de parler de leur vécu et de décrire avec précision leur ressenti.

Nous ne nous interdirons pas pour autant l'emploi du « nous majestatif » lorsque cette forme nous semblera plus appropriée. Je suis conscient des risques de tomber facilement dans l'anecdotique stérile ou dans l'égoïsme. J'ai remarqué dans mes entretiens combien il est difficile de parler à la première personne. Notre éducation et la culture ambiante favorisent l'impersonnel. Même dans un univers de créateurs, cette habitude persiste. Je traquais et encourageais les rares moments où ils franchissaient cette limite. Ces instants privilégiés sont les matériaux les plus intéressants pour ma thématique. J'ai accompagné les interviewés dans ces franchissements du seuil. J'ai appris avec eux à entrer dans cette zone taboue.

2.3 Connaissance par le(s) corps

Depuis plus de quarante ans, je développe ma sensibilité et mon intelligence dite corporelle au travers de diverses disciplines pratiquées de façon intensive. Ma vision, ma perception, ma sensation, ma représentation du monde passent donc par mon corps. Mais finalement existe-t-il d'autres connaissances que la connaissance par corps ? Ces pratiques m'ont aidé à habiter mon corps, à penser à travers lui. Elles ont cultivé ma capacité d'empathie et permis dans nombre de situations de trouver la distance juste. Lorsque je parle de mon corps ou du taijiquan, je sacrifie à l'habitude de privilégier le singulier. Dans *Taijiquan, Mythes et réalités* (Caulier, 2005 : 14-15), je mettais en évidence la multiplicité des approches en taijiquan : styles, niveaux, interprétations. On dit que le taijiquan est constitué de différents styles alors qu'en fait, différents styles le

constituent. Nancy Midol (2010) insiste sur la pluralité des transes et sur la nécessité de les relier à leur contexte. Je pense qu'il en est de même du corps. Certaines pratiques corporelles font percevoir l'élaboration et le développement d'autres corps à côté du corps biologique et y participent.

2.4 Image anthropologique primordiale

Henry Corbin (2006 : 234, 278, 291), dans *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, parle de *corps subtil*, de *compagnon archétype*, d'*Ange*, de *Compagnon éternel*. De manière surprenante et quelque peu paradoxale, Christophe Dejours (2003), dans son ouvrage intitulé *Le corps d'abord*, soutient la thèse d'un deuxième corps. Pour lui, à partir de notre corps biologique relevant de l'inné, nous construisons progressivement un corps érotique appartenant au domaine de l'acquis. C'est au travers de ce deuxième corps que nous éprouvons la vie, la souffrance, le plaisir, le désir. Christophe Dejours mentionne les divers troubles résultant d'une construction tronquée, incomplète, pervertie de ce deuxième corps. Mon expérience m'a montré qu'une certaine approche du taijiquan travaillait sur ce deuxième corps et même sur un troisième, rejoignant en cela la conception tridimensionnelle de l'être humain étudiée par Michel Fromaget. L'anthropologue (Fromaget, 1996, 2000) montre les limites dans lesquelles nous confinent l'adoption du paradigme dualiste. Nous sommes coupés inexorablement de notre intériorité véritable. Nombre de traditions orientales autant qu'occidentales ont adopté une conception ternaire de l'être humain : corps, âme, esprit. Pour Michel Fromaget (2000 : 12) *une image anthropologique primordiale ne décrit pas l'homme tel qu'il est mais fait l'homme tel qu'elle le décrit*. Cette image se décline sous différents registres : représentation, vécu, conception, expérience, théorie et pratique.

Peut-on aborder la créativité en se limitant au corps biologique ? Est-il possible d'entrer dans la compréhension des processus créatifs en se cantonnant au psychique ? Est-on en mesure d'entrer dans l'intimité d'un créateur, de susciter ses confidences et d'en évaluer la portée sans habiter soi-même son deuxième corps ? Y-a-t-il de grandes œuvres qui naissent sans avoir été conçues par l'esprit ?

2.5 Différents niveaux de Réalité

Est-il possible d'aborder de telles questions dans le cadre d'un paradigme mécaniste ? Nous ne le croyons pas. Avec Basarab Nicolescu (1996), nous nous ouvrons à différents

niveaux de Réalité. Pour le physicien du CNRS, l'existence d'un seul niveau de Réalité est un héritage du scientisme. Le paradigme quantique nous amène de plain-pied dans une réalité multidimensionnelle. Cette multiplicité des niveaux de Réalités constitue pour Nicolescu (*ibid.* : 68) l'un des trois piliers de la méthodologie de la recherche transdisciplinaire. Les deux autres sont la logique du tiers inclus et la complexité. Ces différents niveaux de Réalité ne peuvent être appréhendés qu'avec une mise en œuvre de différents niveaux de perception. Cette rencontre engendre différents niveaux de représentation. L'auteur (*ibid.* : 149) utilise les termes de *trans-perception* et de *trans-représentation* en référence aux créations artistiques et scientifiques.

2.6 « Observacteur »

Ma propre situation biographique, mon histoire personnelle, mes diverses activités se sont transformées en ressources pour ma recherche et m'ont aidé à trouver le bon dosage entre observation et participation. Je suis passé de l'observation participante à la participation observante. La pratique sportive, au moment de mon adolescence, m'a permis de vivre des états de grâce. J'ai ensuite entretenu ces entrées en états de conscience élargis par diverses pratiques extrême-orientales. Ce fut probablement l'une des raisons de mes nombreux séjours dans l'Empire du milieu. J'étais intéressé par l'accès à mes ressources cachées. Enseigner ces techniques à des Occidentaux m'a amené à m'intéresser aux recherches sur la biomécanique, la physiologie de la perception et de l'action, les états modifiés de conscience. Transmettre les aspects les plus profonds de ces pratiques m'a poussé à un travail d'introspection sur les micro mouvements : déceler les transformations les plus infimes dans mon corps/mes corps et dans ceux des élèves pour y mettre des images et des mots afin de faciliter l'émergence autant que la prise de conscience. Ce travail m'a régulièrement placé dans une position d'« observacteur », c'est-à-dire à la fois acteur et observateur de ce qui se déroule. Nancy Midol (2000 : 213, 214) parle de la difficulté en taijiquan *d'organiser un apprentissage moteur en maintenant une vigilance à la fois intériorisée et extériorisée*. Elle signale (*ibid.* : 214) que l'éducation occidentale ne nous entraîne pas à intérioriser un mouvement en réalisant une action motrice extériorisée, ne nous aide pas à être à la fois présents à soi et aux autres dans une expérience d'apprentissage. Pourtant, les travaux d'Alain Berthoz (1997) nous montrent que la perception est active et l'action perceptive.

2.7 Expérience personnelle des processus créatifs

Je me suis mis en chemin avec ce que j'ai, avec ce que je suis. Mon parcours quelque peu atypique est autant une force qu'une faiblesse. Il me rend fort autant que vulnérable. Mon contact avec diverses disciplines est très stimulant bien que j'aie souvent la sensation de faire le grand écart :

- Education physique (formation continuée des professeurs d'éducation physique au CUFOCEP à l'Université de Louvain-La-Neuve) ;
- Kinésithérapie (promotion de mémoires en rapport avec le taijiquan) ;
- Etudes des religions (collaboration scientifique au CIERL à l'Université de Bruxelles) ;
- Sociologie (chercheur invité au CEAQ à Paris V) ;
- Anthropologie (doctorant au LASMIC/LAPCOS à Nice Sophia Antipolis).

J'ai fondé une école de taijiquan en 1987 avec Georgette Methens-Renard. Cette école compte aujourd'hui une vingtaine d'enseignants. Plus de trois cents pratiquants la fréquentent régulièrement. J'ai repris les principes de quelques disciplines apparentées au taijiquan dans divers domaines : gestion du stress, intégration sociale, ergonomie. Avec Georgette Methens-Renard, nous avons créé notre propre approche de l'ergonomie, une ergonomie que l'on pourrait nommer «ergonomie incarnée» ou «ergonomie éactive», nous référant aux travaux de Francisco Varela (1993). Cette approche innovante s'est développée progressivement pendant une décennie de collaboration avec l'équipementier automobile Faurecia.

La pratique de voies traditionnelles chinoises dans le sillage des experts les plus reconnus en Chine, l'enseignement, l'écriture, la consultance m'ont permis et me permettent d'expérimenter les processus créatifs, objet de ma recherche. Le prix à payer lorsqu'on s'engage dans des voies différentes, moins parcourues, est souvent lourd. L'autonomie a un prix. Mener de front toutes ces activités est un challenge quotidien. Chaque étape de la recherche a représenté un défi. C'est devenu une épreuve initiatique supplémentaire, une autre façon de rechercher et de découvrir des ressources insoupçonnées, cachées, qui ne pouvaient s'épanouir que dans des situations extrêmes. Cette mise au point préliminaire n'a pas pour objectif d'étaler un parcours, elle me semble nécessaire car tout ce qui va suivre passe par ces filtres. Elle est tout aussi nécessaire pour moi. J'ai plutôt tendance à vivre dans le présent et à me projeter dans le futur, je me retourne rarement sur mon passé. Après le choix du sujet dans les circonstances décrites en avant-

propos, je me suis dit : « Voilà un nouveau champ à découvrir ». Je me suis bien vite rendu compte que je ne partais pas du tout vierge et que je devais moi aussi en tenir compte. Si cette trop grande familiarité risque d'occulter certains aspects, elle peut me permettre d'en relever d'autres. Les aspects occultés ont sans aucun doute déjà été mis en évidence par des chercheurs plus conventionnels. Ma position particulière pourra, je l'espère, ouvrir de nouvelles pistes.

3. Positionnement et cadre théorique



Photo 3 : Almaga lors de la création du mobile monumental *Galop*, 2011, crédit photo Almaga.

3.1 Positionnement général

3.1.1 (Contre) la méthode

Toute recherche, aussi atypique soit-elle, a besoin de rigueur scientifique et est nourrie par la passion. Cela signifierait-il qu'il faille à la fois avoir des règles et ne pas en avoir, les suivre et les transgresser ? Nous nous sommes référé à *La méthode*, tomes 1 à 6 d'Edgar Morin (1977 - 2004) tout autant qu'au plaidoyer *Contre la méthode*, *Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* de Paul Feyerabend (1979). En creusant quelque peu les écrits de ces deux auteurs, nous constatons rapidement qu'Edgar Morin est quelque peu révolutionnaire et que sous une étiquette anarchiste, Paul Feyerabend avance une théorie. Il y aurait donc de la non méthode dans la méthode et de la méthode dans ce qui se présente comme l'absence de méthode.

3.1.2 La complexité

L'œuvre d'Edgar Morin, découverte au milieu des années 1990, nous a indéniablement marqué. Elle nous a donné une orientation : exercer sa curiosité vis-à-vis de toute chose, s'interroger en permanence, échapper aux catégories usuelles, relier tout en distinguant, considérer les interactions entre le tout et les parties, favoriser l'émergence, agir en conscience.

Depuis lors, nous avons fait nôtre la notion de complexité. Pour Edgar Morin (2008 : 230), sa méthode n'est pas une méthodologie. Elle se veut une aide pour affronter la complexité. Le chercheur inclassable, lors de son cheminement, a relevé trois principes caractérisant les complexités : le principe dialogique, le principe récursif et le principe hologrammatique (*ibid.* : 230). Le principe dialogique met en évidence les aspects concurrents, antagonistes et complémentaires de deux logiques, entités ou instances qui se nourrissent mutuellement en s'opposant et en se complétant. Dans une boucle récursive, les effets rétroagissent sur les causes, les produits participent à la production de ce qui les produit. Avec le principe hologrammatique, la partie est dans le tout tout autant que le tout est inscrit dans la partie.

Toute *La méthode* est déjà entièrement contenue dans l'introduction générale rédigée à l'automne 1973 à New York dans un appartement au cœur de Greenwich Village avec vue sur l'Hudson et la statue de la Liberté. Cette introduction intitulée «L'esprit de la vallée» a été rédigée dans un état d'être particulier : *j'ai commencé dans la liesse (...). J'étais dans une incroyable exaltation, je rédigeais en musique, je me levais parfois pour danser seul (...). J'ai résumé dans cette introduction générale le sentiment qui m'animait : « Je me suis branché sur le patrimoine planétaire, animé par la religion de ce qui relie, le rejet de ce qui rejette, une solidarité infinie, ce que le Tao appelle l' "esprit de la vallée,, qui reçoit toutes les eaux qui se déversent en elle. » Ce sentiment ne m'a pas quitté tout au long du chemin (ibid. : 205-206).* Edgar Morin était conscient à ce moment-là qu'il rédigeait son œuvre majeure, l'œuvre de sa vie.

3.1.3 La disciplinarité déclinée

Toutes les déclinaisons de la disciplinarité mises en évidence par Edgar Morin se propagent avec des fortunes diverses :

- Associer plusieurs disciplines à un même projet (pluridisciplinarité) ;
- Induire des échanges et des coopérations (interdisciplinarité) ;
- Mettre en évidence des schèmes cognitifs traversant les disciplines (transdisciplinarité) ;

- Tenir compte du contexte (écodisciplinarité) ;
- Dépasser les disciplines en conservant les cadres disciplinaires (métadisciplinarité).

Ces approches sont souvent convoquées. Elles sont encore trop rarement mises réellement en œuvre. Elles nécessitent un sérieux bagage au niveau épistémologique et conceptuel. Elles appellent à une transformation profonde des mentalités. Elles réclament tout autant qu'elles produisent un changement de paradigme. Ces démarches ne se décrètent pas, elles se vivent. En ce qui nous concerne, elles représentent des balises et non des modes opératoires. Nous ne pensons pas être suffisamment outillé pour suivre rigoureusement ces voies. Il nous semble que quinze ans après la publication du manifeste de Basarab Nicolescu (1996) sur *La transdisciplinarité*, le programme est toujours en train d'être exposé mais qu'il n'y a toujours pas de métathéorie permettant de réunir les savoirs dispersés.

3.1.4 Changement de paradigme

Si nous suivons Thomas S. Kuhn (2008 : 114) dans le fait que *les crises sont une condition préalable et nécessaire de l'apparition de nouvelles théories*, les conditions actuelles sont on ne peut plus favorables. La découverte survient lorsque l'on attend un résultat et qu'autre chose survient. Encore faut-il être capable de reconnaître l'anomalie. Cette prise de conscience provoque un réajustement des catégories conceptuelles. Pour abandonner un paradigme, il faut pouvoir lui en substituer un autre, sinon c'est la science elle-même qui est rejetée (*ibid.* : 117). C'est un processus qui demande du temps (*ibid.* : 87). Cependant, le nouveau paradigme peut surgir au milieu de la nuit, dans l'esprit d'un homme profondément plongé dans la crise (*ibid.* : 130). L'auteur souligne la « tension essentielle » nécessaire à la recherche scientifique : *comme les artistes, les savants créateurs doivent de temps à autre être capables de vivre dans un monde disloqué* (*ibid.* : 116). La résolution de la crise ne passe ni par un acte de réflexion volontaire, ni par un acte d'interprétation mais par un événement soudain et non structuré que les scientifiques décrivent souvent avec des expressions comme « des écailles me sont tombées des yeux », « un éclair a inondé de lumière l'énigme obscure » (*ibid.* : 172). Cette connaissance s'acquiert en faisant de la science plus qu'en apprenant des règles pour en faire et s'appuie sur l'expérience acquise dans le cadre de l'ancien paradigme.

3.1.5 La science est un art

Paul Feyerabend (2003 : 147) rejoint Ernst Mach sur le fait que *la science est un art* et que *la recherche scientifique ne peut être enseignée*. L'auteur en appelle à l'anarchisme

théorique, au pluralisme des théories, à la liberté de création. En soulignant le danger d'une seule norme, il nous invite à nous débarrasser de tout dogmatisme. Il nous encourage à suivre l'exemple de Galilée le saltimbanque (Feyerabend, 1979 : 107-177). Galilée viole des règles importantes ; il réussit parce qu'il ne suit pas ces règles. Sa science reposant sur une métaphysique illustrée témoigne d'un style, d'un sens de l'humour, d'une souplesse et d'une élégance inégalés dans l'histoire des sciences. Paul Feyerabend (*ibid.* : 196) conseille de relativiser la raison dont la portée n'est pas universelle : *sans « chaos », point de savoir*. Il n'y a pas de démonstration montrant que la science est supérieure à la magie, chaque idéologie produit via ses institutions des résultats conformes à ses normes.

Pour l'épistémologue (*ibid.* : 332), la science, la plus dogmatique et la plus agressive des institutions religieuses, est beaucoup plus proche du mythe qu'elle ne veut bien l'admettre. Sa direction est davantage déterminée par l'imagination créatrice de l'homme que par l'univers des faits (*ibid.* : 211). Feyerabend nous recommande d'aborder la science comme un anthropologue. Pour comprendre son objet d'étude, il faut le porter en soi, pas simplement sur ses fiches (*ibid.* : 280). Après avoir bien mis en exergue les limites de toutes les méthodologies, le philosophe des sciences (*ibid.* : 333) retient une seule règle : « *Tout est bon.* »

3.1.6 Causalité circulaire et émergence

L'« agir créatif » est complexe et, par nature, déborde les règles et le cadre que l'on cherche à lui imposer. La posture positiviste fondée sur la causalité linéaire, la logique du tiers exclu et l'existence d'une réalité donnée ne conviennent pas à notre objet d'étude. Celui-ci s'appréhende au travers d'une causalité circulaire, obéit à la logique des vérités plurielles et répond au principe d'émergence. Aucun champ disciplinaire ne peut le contenir en son sein. La philosophie, la psychologie, l'esthétique et plus récemment les sciences cognitives tentent de le cerner. L'anthropologie nous offre cette remarquable opportunité de partir du terrain sans grille de lecture a priori en redonnant dans un premier temps la parole aux acteurs pour ensuite se nourrir des recherches effectuées dans les divers domaines ayant étudié cette thématique afin de confronter notre modèle et d'enrichir notre essai de théorisation. C'est ce que nous avons fait. Nous sommes parti sur le terrain après un très bref survol de quelques travaux existants et avec une impression assez floue quant au rôle du taijiquan. Ce que nous présentons au début de notre recherche (dans les premiers chapitres) est aujourd'hui plus précis et plus structuré, il ne l'était pas du tout lorsque nous sommes parti sur le terrain. C'est le terrain, la retranscription des entretiens, les lectures qui ont suivi, les échanges avec notre directrice de recherches,

les participations à divers colloques, séminaires, journées d'étude qui petit à petit se sont fécondés mutuellement. L'écriture et la lecture s'effectuent au travers de processus principalement linéaires. Ils rendent mal la complexité de la réalité et sa logique circulaire ou en boucles rétroactives.

3.2 Cadre théorique

3.2.1 Choix d'une approche qualitative

Nous sommes parti sur le terrain et nous sommes parti du terrain. Nous avons clairement opté pour une approche qualitative. Déjà en 1945, René Guénon (1972) dénonçait *Le Règne de la Quantité*. Plus récemment, Vincent de Gaulejac (2005) faisait le constat de *La société malade de la gestion*. La pathologie nommée quantophrénie ou maladie de la mesure consiste à vouloir traduire à tout prix les phénomènes sociaux et humains en langage mathématique (*ibid.* : 70). Nombre d'outils de mesure sont des expressions caricaturales de l'illusion qui prétend comprendre et maîtriser la réalité à partir de mesures. Il s'agit dans nombre de cas d'accroître son pouvoir en imposant sa vision du monde et en légitimant son point de vue. De nos jours, cette logique gestionnaire, née au sein de l'entreprise, colonise les différents pans de la société : les institutions, la famille, la sexualité. Cette maladie en entraîne d'autres. L'obsession gestionnaire a rendu notre société malade du temps par *Le culte de l'urgence* (Aubert, 2003). Depuis quelques décennies, notre société polythéiste rend aussi un culte démesuré à l'excellence. Le stress permanent, les « décompressions », la « brûlure interne » constituent *Le coût de l'excellence* (Aubert & de Gaulejac, 1991). Ce contexte et ses modes de fonctionnement ne nous semblent guère propices à l'éclosion et à l'expression de l'agir créatif. Celui-ci réclame une attention à *La dimension cachée* (Hall, 1971) de nos territoires intérieurs et extérieurs afin d'en appréhender les multiples spatialités. Pour approcher la temporalité de la création, nous devons quitter le temps linéaire de nos agendas et de nos rendez-vous et pénétrer dans le temps pluridimensionnel. De cette façon, nous avons quelque chance d'observer *La danse de la vie* (Hall, 1984).

Concernant l'approche qualitative, nous nous sommes référé aux travaux de Pierre Paillé (1994) et d'Alex Mucchielli (2004). Le *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (Mucchielli, 2004) s'est révélé être une ressource très précieuse.

3.2.2 Position constructiviste et paradigme compréhensif

Notre position est constructiviste. Nous considérons que la « réalité » étudiée est

une construction intellectuelle dépendant des prérequis conceptuels et théoriques que nous choisissons. La « réalité » est façonnée par nos équations de départ. La connaissance n'est pas donnée, elle est construite. Relative et inachevée, elle est une intention de mise en ordre et de systématisation. Interaction entre le sujet et l'objet, elle est processus autant que résultat. Comme le dit très justement Alex Mucchielli (2004 : 35) *ce qui est l'objet de la connaissance, ce n'est pas le « monde en soi », ni le « monde pour nous », mais la façon dont nous construisons, dans l'action, nos connaissances du monde.*

Nous adoptons par conséquent le paradigme compréhensif postulant l'interdépendance de l'objet et du sujet dont les perceptions, sensations et impressions sont prises en compte. En tant que chercheur (acteur), nous interagissons avec les événements et processus que nous observons. Notre objectif est de comprendre les phénomènes, non de les expliquer. Tout au long de notre travail, notre approche s'est voulue compréhensive. Nos séjours en Extrême-Orient nous ont fait expérimenter la capacité que possède tout être humain de pénétrer le vécu et le ressenti d'un autre être humain. Le mot chinois *ren* signifie à la fois l'être humain et l'humanité (ensemble des humains et qualité de l'humain). La vertu la plus chère à Confucius est le sens de l'humain. Anne Cheng (1997 : 58-71) dégage les trois pôles essentiels de l'enseignement confucéen : l'apprendre, la qualité humaine et l'esprit rituel. Apprendre, c'est avant tout apprendre à être humain. Pour Confucius, nous ne devenons humains que dans notre relation à l'autre. Cette relation commence dans la famille et se propage de proche en proche pour atteindre l'humanité entière. Cette relation avec autrui est de nature rituelle, elle doit constamment tendre vers la justesse.

3.3 Approche empathique

3.3.1 Définition

Dans l'approche compréhensive, nous avons continuellement cultivé l'empathie, source de moments de saisie intuitive. Au fur et à mesure des synthèses progressives a émergé une interprétation « en compréhension » de l'agir créatif. Alex Mucchielli (*ibid.* : 70) définit l'approche empathique comme *l'ensemble des techniques liées à une attitude intuitive qui consiste à saisir le sens subjectif et intersubjectif d'une activité humaine concrète, à partir des intentions que l'on peut anticiper chez un ou plusieurs acteurs, cela à partir de notre propre expérience vécue du social ; puis à transcrire ce sens pour le rendre intelligible à une communauté humaine.*

3.3.2 Une disposition intérieure

Je pense personnellement que les techniques sont nécessaires et indispensables. Néanmoins, mon expérience m'a montré que tant que l'on est dans la technique, on n'est pas dans l'état. Sun Lutang, considéré comme l'un des plus grands maîtres de l'histoire du taijiquan accordait une très grande importance au moment qui précède l'ouverture de tous les enchaînements du taijiquan. Dans une posture debout immobile, il s'agit de laisser s'installer en soi l'état de *wuji*. *Wuji* signifie littéralement « sans faîte ». Le « sans faîte » est l'origine du « faîte suprême » (*taiji*). *Wuji* est l'état de chaos indifférencié précédant la création. Le pratiquant, avant le moindre mouvement, recherche une disposition intérieure. Il est prêt à tout et éventuellement à rien. Sun Lutang faisait tenir régulièrement cette posture à ses élèves pendant une vingtaine de minutes avant qu'ils n'effectuent le moindre mouvement. Pour lui (Sun, 2003), l'art entier peut être résumé par le concept d'unité de l'intérieur et de l'extérieur en un tout animé par l'énergie. Le but de la pratique en solo est la compréhension de soi-même. La pratique à deux personnes appelée « poussée des mains » a pour objectif d'approfondir la capacité de comprendre l'autre. J'ai souligné l'intérêt de cet état de disponibilité, de présence, d'attention, de vigilance que l'on développe vis-à-vis de soi-même, des autres et de son environnement. La poussée des mains est une mise en résonance avec le partenaire (Caulier, 2010). On y développe les aptitudes (nommées énergies si l'on se réfère à la terminologie chinoise) d'écouter, de comprendre, de suivre, d'assimiler et de répondre. La connexion du débutant à son partenaire est musculaire et superficielle, celle du pratiquant moyen/intermédiaire est réalisée au moyen des os et des tendons (les deux structures s'emboîtent, telles des engrenages).

L'élève avancé est en relation organique, il se branche sur les rythmes vitaux de son acolyte. L'adepte/le maître, tout en étant en phase avec son alter ego sur les plans musculaire, squelettique et organique, se synchronise au niveau imaginal. Il perçoit et comprend l'intention de son partenaire avant que celui-ci ait réalisé le moindre mouvement et y répond de manière appropriée sans le moindre décalage. On peut donc dire que selon la définition d'Alex Mucchielli, la poussée des mains exerce l'approche empathique. Les techniques de poussée des mains¹ permettent dans une activité concrète et incarnée de transposer l'attitude d'ouverture cultivée dans le travail en solo et en particulier dans la posture *wuji*. Cette transposition avec des partenaires différents dans des contextes variés nous permet petit à petit de mieux nous comprendre (effet miroir), de percevoir de plus

1. Les deux partenaires, en contact avec les avant-bras, effectuent des mouvements circulaires d'abord sur place et ensuite en se déplaçant.

en plus finement les mouvements subtils de l'autre et d'en comprendre le sens (direction, signifiante) de manière à s'accorder avec lui sans se perdre.

3.3.3 Transfert d'aptitude

L'objectif du taijiquan est de transposer l'acquis en dehors de la pratique. C'est un art de vie. Si les traités nous permettent d'accéder à l'intelligibilité, ils éveillent surtout notre sensibilité par l'intermédiaire d'images évocatrices. Ce qu'ils lèguent à la communauté humaine est surtout l'exemple vécu et les moyens de faire soi-même ce chemin vers l'empathie. Comme nous venons de le constater, le taijiquan est un exercice de transfert d'aptitudes et de qualités d'un niveau à un autre. J'ai personnellement exercé ces transferts dans des contextes très variés : du domaine sportif au domaine artistique en passant par le domaine industriel. Je me souviens avoir présenté un soir une conférence sur l'alchimie taoïste à Lille et le lendemain matin, j'intervenais dans la région de Valenciennes à propos des gestes et postures sur une chaîne de montage automobile. Dans les deux situations, j'utilisais des outils issus de la « boîte à outils taijiquan ». L'accordance avec des récepteurs aux sensibilités aussi différentes ne peut se construire que sur un fondement empathique. Malgré cet entraînement, les entretiens non directifs n'ont pu être réalisés qu'après mises en situation, suivi et supervision avec ma directrice de recherche Nancy Midol. Quatre à cinq entretiens ont été nécessaires pour y arriver. Je ne recherchais pas ce qu'est l'empathie, je cherchais à la vivre dans le cadre de l'entretien en dépassant les techniques spécifiques sur lesquelles je me suis appuyé. Le taoïsme, dès ses débuts, reconnaît l'importance de l'empathie. Jean François Billeter (2004) étudie l'attitude des sages taoïstes en utilisant les concepts et l'expérience de l'hypnose, pratique qu'il s'est efforcé d'approfondir pendant une dizaine d'années. Il explique la façon d'être réceptif au son de la voix de son interlocuteur, au ton, aux mouvements du regard, à la posture, aux distances jusqu'à ce que soudain, l'on se sente en phase avec lui. Billeter (*ibid.* : 22) précise sa pensée en utilisant la première personne : *j'acquiers une sorte de voyance. Avec quelque habitude, cette forme de réceptivité ouverte peut être provoquée à volonté (ibid. : 22)*. Le sinologue signale la facilité avec laquelle Erickson le faisait dès qu'un patient se présentait. Zhuanzi donne un bel exemple du don de divination conférée par cette forme de réceptivité en mettant en scène Laozi fixant son interlocuteur entre les deux yeux afin de le deviner dans un état de réceptivité indifférenciée (*ibid.* : 23-24).

3.4 Mutations et systémique

Dans notre approche, nous tenons non seulement compte de la complexité des situations, de leurs contradictions, de la dynamique des processus. Abandonnant nos certitudes, nous donnons une place au hasard, au désordre, à l'aléatoire. La lecture du *Livre des mutations* (Wilhem, 1973, Javary, 1989, Philastre, 1992, Javary & Faure, 2002, Faure, 2006) nous a depuis longtemps familiarisé avec ces notions ainsi qu'avec celles de crise, mutations, évolutions, bouleversements, interaction, émergence. Notre parcours nous a naturellement porté à rejeter toute approche quantitative et positiviste. Nous n'avons eu aucune difficulté à adhérer à l'épistémologie des méthodes qualitatives. L'adoption de l'approche systémique nous a semblé évidente. L'un des piliers de la tradition chinoise, la « théorie des cinq éléments » – métal, eau, bois, feu, terre – représente un système dans lequel chacun des constituants est en interaction avec les quatre autres au travers des cycles d'engendrement et de domination. Par exemple, la terre engendrée par le feu engendre le métal ; dominée par le bois, elle domine l'eau. Le traité de Wu Yuxiang (Despeux, 1981 : 120-121), écrit à la fin du 19^{ème} siècle, montre l'influence du *Livre des mutations* et de la « théorie des cinq éléments » dans les fondements du taijiquan. Huit mouvements correspondant aux huit trigrammes et cinq déplacements en relation avec les cinq éléments constituent les treize manœuvres de base du taijiquan.

3.5 Pragmatisme et interactionnisme

Dans cette recherche, nous avons effectué de constants va-et-vient entre théorie et empirie, entre collecte des données et élaboration des hypothèses, entre terrain et bibliothèque. Nous avons accompli nous-même toutes les étapes : définition du thème, détermination du terrain, observation, choix des interlocuteurs, réalisation et transcription des entretiens, interprétation des données, publications des résultats. Nous avons varié les distances, les angles d'attaque, nous nous sommes ensuite efforcé de totaliser les différents points de vue en nous gardant d'adopter un point de vue totalisateur.

En touchant notre matière, nous avons été touché par elle. Nous nous sommes efforcé de mettre toutes ses composantes en perspective tout autant qu'en relation. Nos relations avec la Chine et ses pratiques nous ont familiarisé avec une pensée qu'Anne Cheng (1997 : 31) qualifie de *pensée de plain-pied*. Pour elle, cette pensée, inscrite dans le réel plutôt que superposée à celui-ci, privilégie la relation et réunit connaissance et action dans une même démarche (*ibid.* : 32-38). Le pragmatisme et l'interactionnisme sont donc

des méthodes qui nous parlent. Nous portons notre attention aux savoirs incarnés, c'est-à-dire aux savoirs situés à l'intérieur d'une époque, au sein d'une culture et dans des lieux. Le pragmatisme n'est-il pas une qualité inhérente à l'espèce humaine ? Natalie Depraz, (2009 : 11) nous répond par une boutade : *Nous sommes au fond tous des pragmatistes, et nous nous inventons théoriciens pour obtenir une caution de sérieux auprès d'une communauté philosophique d'ailleurs en partie mythique.*

Nous prenons bonne note de l'avertissement de Marie Santiago (2010 : 205) adressé à l'attention des chercheurs « *qualitativistes* » qui, dans une inflation de questionnements méthodologiques, sombrent dans une nouvelle « *méthodolâtrie* ». Par contre, nous nous reconnaissons bien dans le portrait (*ibid.* : 216) qu'elle dresse du chercheur plus difficile à cerner, plus mouvant, plus individualisé, isomorphe avec ses recherches et ses méthodes. Tel un bricoleur impliqué dans son travail, il mobilise sa corporéité et détourne les objets de leur but premier afin de trouver des solutions originales et ingénieuses. L'auteure (*ibid.* : 219) rappelle que tout être humain porte en lui son histoire, sa vie ; tout chercheur plutôt que d'en faire des *poids* « *morts* » devrait s'en servir pour appréhender la subjectivité des sujets avec lesquels il co-construit sa recherche.

3.6 Approche phénoménologique

3.6.1 Les grands principes

Notre enquête, réalisée à partir d'entretiens non directifs, vise à ce que des créateurs dans divers domaines s'expriment à propos de leur propre expérience de la création. Il s'agit donc de les amener à livrer leur vécu à partir d'une question ouverte et d'une attitude empathique. Pour Natalie Depraz (2009 : 113), l'empathie requiert une perception corporelle de l'autre et un acte d'imagination de ce qu'il vit. L'approche phénoménologique, comprise entièrement dans l'approche compréhensive, permet l'investigation systématique des contenus de conscience en privilégiant les données expérientielles Mucchielli (2004 : 191). Nous avons donc opté pour cette approche que nous avons adaptée à nos besoins. Cette démarche permet de décrire et de comprendre l'expérience vécue en évitant les pièges du psychologisme et du relativisme. Cet exercice spirituel commence par l'abandon du savoir que l'on possède sur le phénomène de manière à l'appréhender intuitivement et globalement. Cette intuition première sera ensuite creusée, amplifiée en imaginant de multiples variations du phénomène afin d'en extraire l'essentiel. Nous avons d'abord écrit « abstraire l'essentiel », puis, nous nous sommes ravisé en rectifiant et en transformant l'abstraction en extraction. Ce lapsus significatif attire notre

attention sur le risque, dans cette étape, de quitter le domaine de la concrétude, terrain privilégié de la phénoménologie. Ces variations par l'imagination permettront de mettre en évidence la partie immuable du phénomène étudié. De l'intuition à sa vérification, la méthode phénoménologique met en œuvre les deux mouvements caractéristiques de la méthode compréhensive : l'implication et la mise à distance critique et vérificatoire (*ibid.* : 191). Cette démarche inductive part de descriptions singulières et s'élève à un niveau de généralité visant à atteindre l'essentiel du phénomène considéré.

3.6.2 Une phénoménologie appliquée

Jean François Billeter (2001), se référant à la pensée de certains philosophes chinois, s'appuie sur les idées de Maurice Merleau-Ponty et de Michel Henry afin de nous faire pénétrer dans la compréhension la plus intime de *L'art chinois de l'écriture*. Les notions de corps propre et d'activité propre éclairent sous un jour nouveau cette pratique millénaire tout en nous ouvrant les dimensions cachées des nombreux traités afférents. Comme le sinologue de Genève, nous usons de la phénoménologie sans en abuser. En effet, pour Jean François Billeter (2002 : 41) *l'interminable prose des phénoménologues nous donne rarement le sentiment de toucher aux choses mêmes*. Il souligne le caractère ramassé des descriptions de Zhuangzi dont l'essentiel représente, selon lui, une description d'expériences de vie fondamentales : apprentissage, transmission, activité intégrée et spontanée, etc.

Pour Natalie Depraz (2009 : 39), la phénoménologie est une pratique concrète : *la phénoménologie est «appliquée» ou n'est pas*. Inspirée par Peirce (ouvrir les yeux de son esprit et bien regarder le phénomène), par James (existence de vérités plurielles), par Mead et Dewey (notions de situation et de contexte), elle s'inscrit dans une phénoménologie pragmatique dont l'enjeu est le décrire « en train de se faire ». Avec Francisco Varela et Pierre Vermersch (2011), elle questionne le sens même de l'expérience qui apparaît non plus comme un donné mais comme ce que, de façon active, on est susceptible d'en faire.

Natalie Depraz (2009 : 63-80) a expérimenté et enrichi son approche dans divers contextes :

- Neurophénoménologie : corrélation entre des données hétérogènes par immersion à corps perdu dans chaque espace disciplinaire ;
- Théologie orthodoxe : compréhension élargie et lumineuse de l'expérience corporelle par la prière du cœur et les descriptions du corps glorieux par les premiers pères grecs ;
- Méditation bouddhiste : appréhension vécue des énergies du corps et de la respiration,

interface entre l'organique et le mental ;

- Post-psychiatrie : prégnance de l'expérience intersubjective face à l'altérité extrême du fou ;
- Ethno-méthodologie : balises d'une phénoménologie communautaire concrète et pratique ;
- Psychologie de l'enfant : découverte d'une capacité d'ouverture infinie à la vie ;
- Ecriture : liberté, ouverture à ce qui survient, gratuité, jouissance.

J'ai repris brièvement ce parcours de Natalie Depraz parce que, comme elle (*ibid.* : 80), les « dehors » que j'ai explorés avec le taijquan (sport, art, management, ergonomie, thérapie) et présentés très brièvement au début de ce travail, ont eu pour vertu de nourrir un « autre taijquan ». Cette autre phénoménologie éminemment pratique s'enracine dans l'expérience primordiale et revisitée du corps. Elle se caractérise par une méthode en première personne relayée par la deuxième personne (relation empathique). Elle s'exprime dans le langage descriptif propre à l'écriture phénoménologique.

Les disciplines, ainsi que leurs représentants, lorsqu'ils acceptent la part de mort inhérente à de telles confrontations avec – absorptions dans – l'altérité en ressortent non seulement altérés mais régénérés. Natalie Depraz (*ibid.* : 80) a ainsi été amenée à dessiner les contours d'une pratique de l'écriture phénoménologique. J'ai moi aussi ressenti l'influence grandissante de ma « vision/perception/action *taiji* » dans mon écriture. Les notions/sensations d'équilibre, d'unité, de cohérence, de vitalité, de fluidité, de rythme exercées dans le mouvement *taiji* ont peu à peu « percolé » mon écriture. J'ai également expérimenté les attitudes de *wuji* devant la page/l'écran blanc et le lâcher prise lorsque le processus se déclenchait afin d'être agi.

3.6.3 Les trois gestes

En partant de Husserl, la réexploration de ces multiples champs expérientiels a permis à la phénoménologue pragmatique (*ibid.* : 103-111) de réinvestir différents outils méthodologiques dans leur opérativité. Elle distingue trois gestes principaux de la réduction : le geste de suspension/epochè (mise entre parenthèses), le geste de conversion/réduction psychologique (conversion du regard/voir le monde autrement, retour sur l'acte perceptif), le geste de variation/réduction eidétique (essence concrète de l'objet saisie au travers des variations infinies du réel). Ces trois gestes articulés organiquement entre eux se constituent de manière statique (stratification des actes de la conscience) et de manière génétique (l'affection comme processus d'origination de la dynamique de la conscience). Les motifs statiques et génétiques s'entrelacent par le biais de l'imagination. La réduction

psychologique et l'époché transcendante provoquent à la fois un retour sur soi et une prise de distance par rapport au monde. Ces deux premières formes de réduction, dans une sorte de processus de déconstruction vertigineux, nous placent en face de l'abîme réflexif. La réduction eidétique, par la prise en compte des variations infinies du réel, permet d'en dégager l'essence invariante. On fait, par exemple, défiler en imagination tous les humains existants pour extraire la qualité spécifique de l'être humain. Il s'agirait en quelque sorte de réaliser en imagination le trajet de l'ethnologie à l'anthropologie. La réduction eidétique, en ouvrant à la pluralité infinie des possibles pour procéder à une catégorisation par identification des invariants fait passer de l'individuel au trans-individuel (*ibid.* : 109-110). Natalie Depraz (*ibid.* : 121), s'appuyant sur les travaux de L. Landgrebe, disciple proche de Husserl, propose l'empirisme transcendantal comme « *clé épistémologique* » de la phénoménologie. En conclusion de ce riche voyage au cœur de la phénoménologie, l'auteure nous encourage à développer une attention au quotidien, à redécouvrir la valeur de l'ordinaire et à prendre pour modèle l'enfant qui connaît la disposition pour être pleinement présent. « Redevenir comme un enfant » est une image courante utilisée par les enseignants de taijiquan pour mettre leurs élèves sur la voie¹. Si l'attention au quotidien est la pierre angulaire de la pratique de la phénoménologie, elle est la clé de voûte de la pratique du taijiquan. Ram (2000) a bien mis en évidence le rôle central de la vigilance et des processus attentionnels dans la pratique de l'art chinois du mouvement.

3.6.4 Zhuangzi et la phénoménologie

Jean François Billeter (2004 : 7) commence ainsi ses *Etudes sur Tchouang-Tseu*² : *TCHOUANG-TSEU est le plus remarquable des philosophes chinois*. Cet avis est partagé par Isabelle Robinet (2002 : 40) qui le considère comme le penseur chinois qui a le plus réfléchi en menant une véritable recherche philosophique. Pour elle, Zhuangzi est le maître incontesté de la déconstruction. Le sage chinois, loin de se complaire dans le nihilisme, nous offre les outils de la reconstruction. Kristofer Schipper (2008 : 51-52) quant à lui,

1. On se dit souvent que le tai chi permet de redevenir comme un petit enfant, car lui n'a pas d'expérience, de savoir ; il est « vide », pur de cœur, disponible,... <http://taichiducentre.com/l-association/> consulté le 25 septembre 2011 à 11H00.

2. Il existe trois grands systèmes de transcription du chinois : Wade, EFEO (Ecole Française d'Extrême-Orient) et *pinyin*. Nous utiliserons la transcription *pinyin*, la plus usitée actuellement. Dans les citations et les références bibliographiques, nous respecterons les transcriptions adoptées par les auteurs. Notons également que Jean François Billeter, dans ses livres destinés au public de langue française, adopte sa propre transcription plus proche de la prononciation réelle. Dans ses publications destinées aux spécialistes, il fait usage du *pinyin*.

considère le *Zhuangzi* comme *l'un des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale* ; son influence s'étend de la culture chinoise à celle de tout l'Extrême-Orient, de la pensée du bouddhisme zen à nombre de philosophies modernes. Les traductions de Billeter font de ce grand penseur chinois inclassable un contemporain. Un jour, le sinologue s'est aperçu que les dialogues, dans le *Zhuangzi*, reposaient sur une compréhension profonde des mécanismes psychologiques utilisés par les praticiens de l'hypnose. Ceux-ci s'inscrivent dans la problématique plus vaste de l'appréhension de l'ensemble de l'expérience humaine par le sage chinois. Nous avons trouvé en outre, tout au long *des Leçons sur Tchouang-Tseu* (Billeter, 2002) tous les éléments d'une phénoménologie pratique :

- L'expérience comme substrat familier de nos activités conscientes, auquel nous ne prêtons pas normalement attention (*ibid.* : 20) ;
- Cultiver une forme d'attention pour mieux appréhender l'infiniment proche ou le presque immédiat (*ibid.* : 14, 20) ;
- Enracinement dans le corps entendu comme l'ensemble des ressources portant notre activité (*ibid.* : 50) ;
- Simultanéité du régime d'activité humain et du régime d'activité céleste (*ibid.* : 58) ;
- Une physique élémentaire de la subjectivité (*ibid.* : 60) ;
- Une conscience qui se dégage et se tient quelque part au-dessus, informée et spectatrice (*ibid.* : 68) ;
- Zhuangzi est visionnaire parce qu'avant d'être au cœur de sa pensée, il est au cœur de son expérience (*ibid.* : 69) ;
- La méthode : élever et abaisser, nouer et délier (*ibid.* : 72) ;
- Jamais affecté par une croyance, absolue liberté (*ibid.* : 75) ;
- Une étonnante diversité de genres : fragments lapidaires, exposés suivis, monologues, dialogues, dialogues en chaîne, récits longs et brefs, satires, parodies, textes inclassables (*ibid.* : 75) ;
- L'empereur Jaune ayant perdu sa perle obscure, Connaissance, Vue Perçante et Dispute partent successivement à sa recherche sans résultats ; c'est finalement Sans Rien qui la retrouve (*ibid.* : 75-79) ;
- Complètement désentravé, plus de préjugés ni favorables, ni défavorables (*ibid.* : 90) ;
- Ecouter avec l'énergie et non avec l'intellect, la perception de soi-même est présence à soi du corps propre (*ibid.* : 96).

3.6.5 Une qualité de présence

La phénoménologie pratique de Natalie Depraz comme les écrits du *Zhuanzi* interrogent le sens de l'expérience dans diverses activités. Les deux démarches invitent à se reconnecter au corps par la perception, à le revisiter afin de découvrir ses multiples ressources. Cette réappropriation du corps propre amène à s'exprimer en première personne (physique élémentaire de la subjectivité) afin de s'ouvrir à l'autre (empathie). Par un double mouvement d'implication et de prise de distance (élever et abaisser, nouer et délier), la conscience participe tout en étant spectatrice. Il s'agit bien d'un empirisme transcendantal, d'une simultanéité des régimes d'activités humain et céleste. C'est en plongeant d'abord au cœur de son expérience que l'on peut ensuite être projeté au cœur de sa pensée (retour réflexif). Nous retrouvons dans les deux cheminements des gestes communs :

- Absence de préjugés, libération vis-à-vis des croyances - époque ;
- Conscience dégagée, perception de soi-même - conversion ;
- Diversité des genres, recherche de l'essence (perle obscure) par différentes facultés - variation.

Les deux voies se résument finalement à cultiver une attention au quotidien, à retrouver la valeur de l'ordinaire et de l'infiniment proche.

3.6.6 Phénoménologie, neurologie et physiologie

Les collaborations entre Francisco Varela et Natalie Depraz se sont effectuées dans le cadre de la neurophénoménologie dont le pari est de mettre en relation la neurologie (neuro-imagerie) et la phénoménologie. Tout aussi riches sont les échanges entre Alain Berthoz et Jean-Luc Petit (2006 : 11) qui, dans les moments les plus féconds de leurs dialogues, ont eu *l'intuition commune d'une physiologie de l'action pouvant puiser des notions dans la phénoménologie*. Les auteurs n'ont pas l'ambition de formuler une théorie, ils souhaitent livrer une expérience et donner matière à penser. Ils s'interrogent sur les notions d'empathie à partir de l'exemple de l'acrobate. En effet, lorsque nous voyons évoluer un acrobate auquel nous nous identifions, nous éprouvons des impulsions de mouvements qui ne viennent pas de nous et nous nous sentons agir en lui. L'impression d'être là-bas, là-haut, constitue la limite actuelle de la théorie de la simulation « dans le cerveau ». A côté du « *petit funambule dans la tête* », nous disposons de la capacité de sortir de nous-mêmes, de nous projeter vers le monde ; cette capacité d'être ailleurs que dans son corps recèle quelque chose de magique (*ibid.* : 258). Nous pouvons également éprouver les notions d'enracinement ou de déploiement dans l'espace en contemplant un

arbre et même projeter la vie et son pouvoir d'autoactivation sur des objets inanimés. Les auteurs montrent que, dans la géomancie japonaise et chinoise, des propriétés du corps vivant, animé sont attribuées à l'environnement naturel. En fait, il ne s'agit pas d'attribuer des propriétés mais d'être absorbé par un vécu. Pour l'exprimer, il faut passer d'une phraséologie fixiste à une terminologie dynamique et floue de type romantique : *on ne peut pas demander à l'intuition d'avoir le caractère du concept* (ibid. : 260).

3.7 Analyse qualitative des contenus

Nous avons utilisé une méthodologie qualitative dans la réalisation de nos entretiens. Nous avons également opté pour cette approche dans l'analyse des contenus. Nous avons pris pour guide Pierre Paillé et Alex Mucchielli. Nous sommes parti de l'article de Pierre Paillé (1994) *L'analyse par théorisation ancrée* et nous avons approfondi par *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (Paillé & Mucchielli, 2010). Pierre Paillé (1994 : 147-181) adapte la *grounded theory*. Il n'a pas l'ambition de produire une grande théorie mais plutôt d'effectuer une théorisation progressive à partir des données empiriques recueillies. L'auteur définit six grandes étapes : la codification (étiquetage des éléments du corpus), la catégorisation (nommer les aspects importants du phénomène, mise en relation (début de l'analyse), intégration (cerner l'essentiel du propos), modélisation (reproduire la dynamique du phénomène analysé), théorisation (mise en évidence de la multidimensionnalité et de la multicausalité). La théorisation est autant un processus qu'un résultat. Elle est toujours partielle, limitée et relative.

Pierre Paillé, avec l'aide d'Alex Mucchielli, affinera sa méthode (2010). Après être devenue *qualitative par théorisation* en 1996, elle prendra en 2004 le nom d'*analyse à l'aide des catégories conceptualisantes*. Cette dernière approche se présente davantage comme une boîte à outils dans laquelle chacun ira puiser en fonction de ses besoins et de ses objectifs. Il est vrai que les auteurs de la *grounded theory* ont eux aussi fait évoluer leur approche. Ces approches qualitatives, à l'instar des phénomènes qu'elles tentent de cerner, sont, elles aussi, vivantes, c'est-à-dire en évolution et en transformation permanentes. Dans cette démarche, il n'y a pas de volonté d'expliquer mais un souci de comprendre. Il n'y a pas la préoccupation de tout traduire en pourcentages et en statistiques, mais le dessein d'extraire le sens, de le faire surgir. Il n'y a pas la nécessité d'employer des appareillages sophistiqués dans des mises en situation artificielles mais la mise à profit des capacités naturelles de l'esprit du chercheur dans le milieu dans lequel se déroule le phénomène. Utiliser les ressources des personnes dans leur contexte sans appareillage

sophistiqué, c'est bien ce que propose le taijiquan. Je suis particulièrement concerné par le souci de compréhension et par la quête de sens. Le titre de mon dernier ouvrage (2010) est *Comprendre le taijiquan* et la *baseline* (phrase de signature) du logo de mon Ecole est *Le sens du mouvement*.

3.8 La grounded theory

La méthode d'analyse proposée par Paillé et Mucchielli reprend les grands principes de la *grounded theory* (Glaser & Strauss, 1967). Cette approche qui s'est d'abord développée aux Etats-Unis s'est progressivement fait connaître à travers le monde à partir des années 1990 et elle reste *le porte-étendard du mouvement de la recherche qualitative* (Paillé & Mucchielli, 2010). Cependant, il semble que, comme le cas de la pluridisciplinarité, de l'interdisciplinarité et de la transdisciplinarité, la théorie ancrée soit souvent évoquée, convoquée et rarement mise en pratique. Marc-Henry Soulet (Glaser & Strauss, 2010), dans sa préface de la traduction de l'ouvrage fondateur, souligne que bien que la théorie ancrée connaisse un développement exceptionnel aux Etats-Unis et dans le monde, elle n'a pas fait école dans les pays francophones. La théorie ancrée est mentionnée dans quelques travaux de thèses : usage allégorique et invocation référentielle, pas d'utilisation réelle et méthodique.

Nous retenons de cet ouvrage novateur les quelques éléments suivants : Glaser et Strauss se sont appuyés sur leurs prédécesseurs. Leur contribution relève à la fois d'un assemblage original (tels les pièces d'un puzzle) et de l'apport inédit. On y retrouve l'influence de multiples courants (interactionnisme, pragmatisme, Ecole de Chicago) et de nombreux chercheurs (Peirce, Dewey, Mead, Park, Simmel, etc.). A cette époque les modèles proposés par le positivisme, le quantitativisme et le scientisme se généralisent. Glaser et Strauss, constatant le fossé existant entre les données empiriques et la théorie, s'efforcent de le combler.

Leur ouvrage contient une alchimie particulière, résultat d'un mélange bien dosé entre l'approche disciplinée de Glaser et la magistrale créativité de Strauss (*ibid.* : 62).

Les auteurs mettent en avant les similitudes entre le travail de terrain et la recherche en bibliothèque. Les chercheurs doivent mobiliser les mêmes aptitudes, se livrer à un questionnement identique, voyager entre les étagères et les rayonnages de la même manière que sur le terrain, choisir le positionnement le plus approprié, identifier les personnes de référence, varier les sources, comparer et chercher les mots clés.

Dans leur dernier chapitre, Glaser et Strauss encouragent le chercheur à exploiter ses

intuitions à travers des analyses comparatives systématiques. Ils reconnaissent également l'intérêt et la valeur d'une expérience personnelle antérieure sans notes de terrain. Plutôt que de l'occulter, elle peut être utilisée comme tremplin vers une théorisation. Quant au fait de lire ou de ne pas lire avant d'aborder le terrain, chacun doit trouver son style en expérimentant.

3.9 Notre méthode et notre positionnement

Nous pouvons, dès à présent, préciser notre méthode constituée de diverses méthodologies. L'anthropologie permet une transversalité particulièrement adaptée à notre thème de recherche. Notre approche qualitative et inductive se réfère aux paradigmes constructiviste, compréhensif, pragmatique, interactionniste et systémique. Nous adoptons la logique du tiers inclus, de la causalité circulaire et les principes dialogique, récursif et hologrammatique propres à la complexité. Notre démarche itérative faite d'observation et de participation contient des éléments de phénoménologie pratique. Nous reconnaissons une certaine noblesse au « bricolage » qui, parfois, ouvre des pistes inédites.

Nous pouvons, d'ores et déjà, indiquer notre positionnement. Nous sommes non seulement pour une pensée plurielle (rencontre et interaction de différents vécus, pratiques, réflexions) mais aussi pour une « pensée du pluriel ». Ce n'est que par facilité que nous parlons du corps, du taijiquan ou de la transe. Nous pensons qu'il serait plus judicieux de parler des corps, des taijiquan, des transes. Nous avons une conception de l'être humain tridimensionnelle (corps-âme-esprit). Nous concevons l'espace et le temps de manière multidimensionnelle. Nous reconnaissons plusieurs niveaux de Réalité, de perception, de représentation. Dans nos recherches, nous nous ouvrons à ce qui se présente sans rien rejeter a priori (esprit de la vallée). Nous reconnaissons une place au contradictoire, au hasard, au désordre, à l'aléatoire. Nous sommes plus intéressé par la « physiologie » des choses que par leur « anatomie ». Nous sommes plus attiré par les mouvements, les dynamiques, les transformations, les mutations que par les schémas et les approches statiques. Nous pensons que le vivant comporte une part de flou et d'inexplicable. Nous n'avons pas la prétention d'accoucher d'une théorie, nous nous livrons à un essai de théorisation. Nous pensons que toute quête est en état de perpétuel inachèvement. En considérant la science comme un art, nous espérons trouver notre style.

Nous avons mis en évidence des rapprochements entre les pensées/pratiques chinoises et l'approche compréhensive, l'approche systémique, l'empathie, le pragmatisme, l'interactionnisme, la complexité, la phénoménologie. La culture chinoise, dans une

approche décloisonnante, a développé une vision dynamique du monde.

Kristofer Schipper (2008 : 431-433) après avoir rappelé ce que le modèle cybernétique doit à la pensée traditionnelle chinoise et souligné l'influence de la philosophie du yin et du yang chez Niels Bohr, émet l'idée que la science chinoise pourrait résoudre la crise épistémologique de l'Occident.

4. Hypothèse

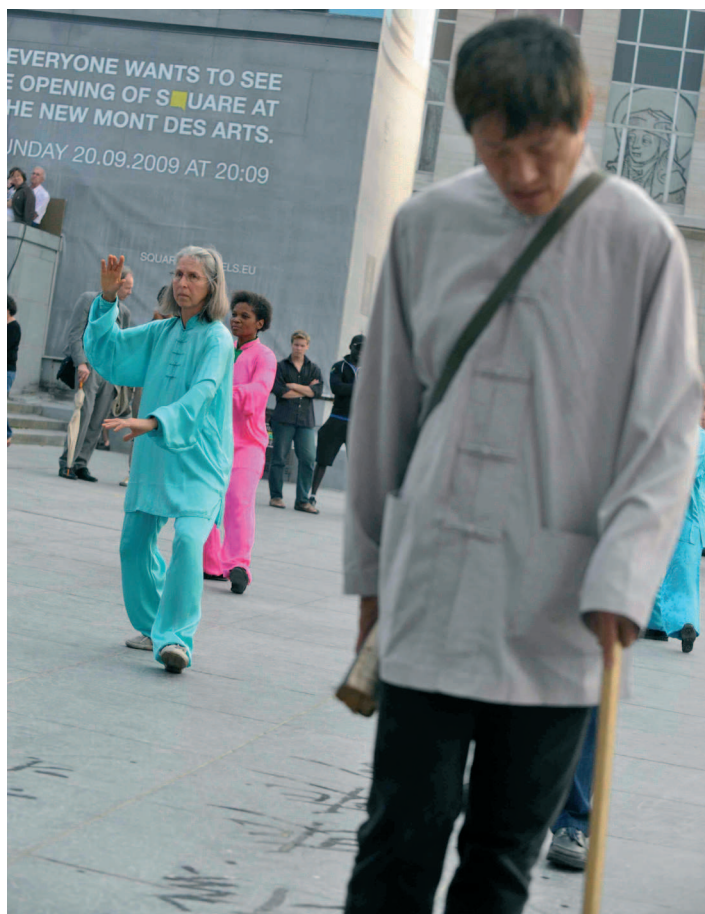


Photo 4 : Calligraphie à l'eau sur le sol et taijiquan, Mont des Arts Bruxelles, Europalia Chine 2009, crédit photo Didier Vandenbosch.

4.1 Créativité, création et création véritable

Après avoir retenu quelques travaux sur le sujet comme premier point d'appui, après avoir passé en revue un ensemble de questions afin de déterminer notre question, après avoir choisi et préparé nos outils méthodologiques, après avoir précisé notre positionnement, nous allons maintenant aborder le thème de notre recherche. L'aborder signifie le développer tout autant que le déterminer. Pour pouvoir lui donner de la consistance, il faut en même temps le limiter. Pour peindre, écrire, agir, il est nécessaire de fixer un cadre. La création est le sujet de notre recherche. A la manière de Didier Anzieu (1981 : 17), nous distinguons créativité et création. La créativité est l'ensemble des prédispositions du caractère et de l'esprit que nombre d'humains possèdent et peuvent cultiver. La création, phénomène relativement rare, consiste en l'invention et la composition d'une œuvre, d'art ou de science, caractérisée par la nouveauté et la reconnaissance. Didier Anzieu (*ibid.* :

18) s'interroge : *Pourquoi un être que, dans le meilleur des cas, l'on savait doué et qui lui-même croyait ou non l'être, se met-il subitement ou au terme d'une longue incubation, à écrire, à peindre, composer, énoncer des formules et, ce faisant, à exercer un impact de pensées, de fantasmes et d'affects, sur des lecteurs, des spectateurs, des auditeurs, des visiteurs ? Pourquoi s'est-il envolé quand les autres restaient à ras de terre ?*

La créativité ordinaire, quotidienne ainsi que l'art des fous ne rentrent pas dans notre cadre. Ces approches spécifiques et particulières ont déjà fait l'objet d'études.

Michel de Certeau (1990, 1998) a exploré de manière remarquable *L'invention du quotidien*, il a creusé les *Arts de faire* (tome 1) tout autant que les actions d'*Habiter, cuisiner* (tome 2). Il montre comment l'homme ordinaire se soustrait en silence à la conformation de la *Raison technicienne* en inventant le quotidien. Par la pratique de l'écart, chacun, à sa manière, se réapproprie l'espace et l'usage des produits imposés dans une liberté buissonnière.

Hans Joas (1999), dans *La créativité de l'agir*, met au jour la dimension créative de tout agir humain. Pour l'auteur, les différents modèles dominants de l'agir humain, négligeant l'importance du caractère créatif inhérent à toute action, ont privilégié les aspects rationnels et normatifs. En suivant différents fils (histoire des idées, reconstruction théorique des concepts, application concrète), Hans Joas indique la nécessité de prendre en considération le caractère créateur de l'agir humain. Le sociologue (*ibid.* : 266) se questionne sur l'exigence démesurée de créativité chez l'individu postmoderne dont le souci permanent est de façonner sa vie privée comme une œuvre d'art : *il se pourrait en effet que cette conception de l'individualité créatrice ne soit qu'une nouvelle forme de répression, le masque clinquant sous lequel s'avancent les « systèmes » autonomisés.*

Hans Prinzhorn (1984) se livre, dans *Expressions de la folie*, à une étude approfondie de *Dessins, peintures, sculptures d'asile*. L'auteur, psychiatre et historien d'art, a rassemblé 5000 œuvres de malades mentaux et constitué l'une des plus importantes collections d'art psychopathologique.

Thomas Halkin (2006), montre comment l'art des fous, à l'origine de l'art brut, s'y trouve maintenant englobé. L'historien de l'art reprend un extrait d'une lettre que Jean Dubuffet a envoyée à Robert Volmat après sa visite à une exposition à l'hôpital Sainte-Anne en 1952¹. Nous reprenons cet extrait (*ibid.* : 85) dans lequel Jean Dubuffet, créateur de la notion d'« Art Brut », donne son avis sur les qualités artistiques et démonte l'idée de la folie comme source d'art :

1. Lettre de Jean Dubuffet à Robert Volmat, 28 décembre 1952, in : DUBUFFET, Jean, DAMISCH, Hubert, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967-1995, t. I, p. 512-513.

Inversement, tout ce dont est fait le mauvais art - phénomène d'imitation, d'imposture, maniérisme, etc. - mais déjà aussi, médiocrité et platitude - se rencontre, j'ai pu le vérifier, tout aussi communément chez les gens ordinaires que chez les malades mentaux. J'ai le regret de dire que l'exposition organisée à l'hôpital Sainte-Anne, et que concerne notre travail, me paraissait grouper essentiellement, à très peu d'exceptions près, un vaste ensemble d'œuvres de cette sorte, sans contenu et sans valeur. Sans intérêt aucun, ou du moins des plus faibles, à ce qu'il me semble, non seulement pour l'amateur d'art, mais pas davantage pour le médecin. Je ne crois pas que les malades (ni autres gens) s'extériorisent plus librement par les voies du dessin ou de la peinture que par celles de leurs autres activités. Je crois même plutôt le contraire, et que c'est là où, sauf exceptions, les gens se contrefont et livrent le moins d'eux-mêmes.

Nous nous intéressons à ce que Daniel Sibony (1995 : 304-306) appelle « création véritable ». Le mathématicien/philosophe/psychanalyste remarque la tendance contemporaine à appeler « création » tout objet non produit mécaniquement, la moindre improvisation réclame le label de « création ». L'auteur, plutôt que de dénoncer cette manie « créative », s'attache à interpréter ce fantasme. Pour l'auteur, frôler l'unique, c'est en quelque sorte s'approcher de l'Un. Dans ce fantasme de genèse, on risque surtout de retrouver d'abord le chaos originel. Daniel Sibony (*ibid.* : 304-305) écrit : *Pour juger d'une création, il faut voir de quel chaos elle émerge et quel ordre elle appelle. A travers ce chaos, une question se maintient pour tout créateur : suis-je en mesure de vivre un retour à l'origine et d'en revenir ? C'est la question de la traversée, du passage à vide, du passage par le manque, de la traversée du désert. (...) Toute création véritable suppose que son auteur soit capable d'être recréé ou transformé ou ravagé par sa création.* Pour l'adepte de la transdisciplinarité, le rapport entre technique et création est le même qu'entre transfert et trans-faire.

4.2 Pensée chinoise et pensée occidentale

Depuis le début de notre recherche, nous avons évoqué deux pratiques traditionnelles chinoises susceptibles de nous éclairer dans la compréhension des processus créatifs : la calligraphie et le taijiquan. Comment aborder ces arts relevant, si l'on en croit nombre d'auteurs, d'une pensée autre ?

Dans l'un des ouvrages sinologiques français les plus célèbres du XX^e siècle, Marcel

Granet (1999) décrit les catégories fondamentales caractérisant *La pensée chinoise*¹, une pensée sans religion, sans philosophie et sans dogmes.

Anne Cheng (1997 : 23) introduit son *Histoire de la pensée chinoise* en s'appuyant sur les propos de Simon Leys qui considère la Chine comme *l'autre pôle de l'expérience humaine*. Selon les auteurs, l'Occident prend conscience de son identité culturelle au travers de la rencontre avec cet *Autre fondamental* (*ibid.* : 23).

François Jullien (1989 : 11) dans *Procès ou Création* esquisse une problématique à dimension interculturelle – par effet de différence et sous la forme de cette alternative théorique : *procès (processus, comme représentation de base de la vision du monde en Chine) ou création (telle qu'on en a connu ailleurs : le modèle, anthropologique ou philosophique, notamment en Occident)*.

Dans la classification de Philippe Descola (2005), l'Occident ferait appel à une ontologie naturaliste tandis que la Chine se référerait à une ontologie analogique. L'auteur constate l'évolution de l'ontologie naturaliste avec les progrès scientifiques (*ibid.* : 251) et s'appuyant sur les travaux de Marcel Granet, reconnaît dans la manière dont la civilisation chinoise *a rendu compte de son expérience des choses une belle illustration du mode d'identification analogique* (*ibid.* : 287).

Le psychologue Richard Nisbett (Nisbett et *al.*, 2001) distingue le « style cognitif asiatique » plus attentif à la totalité et supportant mieux les contradictions et le « style cognitif occidental » privilégiant l'objet et la logique formelle. Pour l'auteur, les Asiatiques sont holistiques et les Occidentaux sont analytiques.

Adam Frank (2006), dans sa thèse de doctorat d'anthropologie, réalise une étude fondée sur sa pratique du taijiquan en Chine et aux États-Unis. Le fil conducteur de son ouvrage est la distinction entre « ce qui est culturellement construit » et « ce qui est expérimenté par le biais des sens ». Adam Frank constate que certaines conceptions identitaires (la sinité par exemple) ainsi que des différences (d'ethnie ou de milieu social) affirmées au niveau du discours sont abolies lors de la pratique (expérience vécue).

4.3 Présentation de notre hypothèse

Nos séjours d'étude en Chine, nos années d'enseignement du taijiquan en Occident nous ont amené à prendre de plus en plus de distance avec cette distinction entre pensée chinoise et pensée occidentale. François Jullien parle même d'une « pensée des lettrés

1. La première édition date de 1934.

chinois ». Son livre *Procès ou Création* (1989) se veut *Une introduction à la pensée des lettrés chinois*. Ne s'agirait-il pas d'une création de François Jullien ? Jean-Marc Eyssalet (1990 : 13) dénonce cette dichotomie entre un taoïsme philosophique s'intéressant à la connaissance de l'esprit et un taoïsme populaire pratiquant des techniques corporelles associées à une cosmogonie quelque peu frustrée.

Relever de manière systématique les différences de théorisation de l'agir créatif dans la pensée taoïste de la Chine traditionnelle et dans la pensée dominante de l'Occident contemporain ne nous semble pas être une piste féconde. Nous suivrons la voie d'Adam Frank (2006), nous privilégierons l'expérience vécue en adoptant une démarche à tendance phénoménologique.

Nous souhaitons, au travers d'une approche anthropologique contemporaine, montrer que sous des concepts et des méthodes en apparence différents, le processus de l'agir créatif est bien le même en Chine et en Occident.

Pour ce qui est des pratiques créatives chinoises, nous nous référons principalement au taijiquan pour des questions d'accès. Notre expérience personnelle en la matière nous permet un accès facile à l'expérience des plus grands experts chinois contemporains ainsi qu'un accès aisé à notre propre vécu bénéficiant ainsi aussi de la richesse des approches en première personne. Nous serons amené à mettre en évidence l'importance de l'agir créatif dans la pratique du taijiquan.

Après avoir recueilli ce que disent dans différents domaines des personnes qui ont voué leur vie à l'agir créatif et l'avoir modélisé, nous montrerons la correspondance avec les modes opératoires du taijiquan.

Nous reviendrons finalement sur la question des différences entre pensée chinoise et pensée occidentale. N'y aurait-il pas en ce domaine nombre d'idées préconçues à déconstruire ?

Notre hypothèse s'articule donc en deux parties :

L'agir créatif en Chine et en Occident répond aux mêmes critères.

Le taijiquan est une voie vers l'agir créatif.

4.4 Quelques jalons

Confronté aux multiples facettes du taijiquan – art de combat, pratique de longue vie, maîtrise de l'énergie interne, sagesse aux racines traditionnelles – nous retenons les deux paramètres mis en évidence par Becerril Montekio (1993 : 27) pour caractériser la « boxe du grand ultime » : l'entraînement intégral et l'unité corps-esprit.

Nous nous sommes particulièrement questionné sur les différents sens du mot *dao* que l'on traduit généralement par « voie » (Caulier, 1998, 2005, 2010). Nous en extrayons ici les points qui nous paraissent essentiels.

Le mot français « voie » aussi bien que le terme chinois *dao* signifie d'abord route, chemin et puis par extension « chemin à suivre », méthode (du grec *methodos* composé de *hodos* « chemin », « voie »). Nous pensons qu'une certaine orientation de l'attitude intérieure, qu'un état d'esprit particulier transforme la technique en voie.

Hans Joas (2008) ayant mis en évidence la dimension créative de tout agir humain, nous pouvons dès lors considérer que l'agir est par essence créatif. De la consultation du site du CNTRL¹ (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), nous conservons quelques définitions du verbe agir : pouvoir propre à l'homme de transformer ce qui est, se mettre à l'œuvre, se comporter, exercer une influence, déployer une énergie. Le *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 2000 : 35-37) répertorie une utilisation passive introduite par Bossuet à la fin du XVII^e siècle « être agi » et reprend une multitude de mots de la même famille dans un tableau de deux pages intitulé *Agir, De l'action à la pensée*. Les mots acte, actuel, action, acteur, activité, agent, agenda, cogitation, protagoniste, pédagogue, etc. dérivent de la racine indoeuropéenne « AG » pousser devant soi que l'on retrouve dans les verbes *agere* (latin) et *agein* (grec).

Pour le terme agir utilisé de manière inhabituelle, c'est-à-dire comme substantif, nous retenons les idées de mise en œuvre, d'énergie déployée, de pouvoir de transformation, d'utilisation active (agir) mais aussi passive (être agi), de passage de l'action à la pensée. L'agir serait donc une mise en œuvre, un déploiement d'énergie en vue d'une transformation. L'agir comprend également une forme passive et se conjugue avec la pensée.

La forme d'agir créatif qui retient notre attention est celle qui débouche sur une création. Nous entendons par création une œuvre impliquant une transformation radicale du créateur (retour au chaos, déconstruction et reconstruction) et caractérisée par la nouveauté et la reconnaissance.

Le fait que le taijiquan semble répondre à la plupart des critères mis en évidence dans nos cinq lectures préliminaires nous amène à étayer la seconde partie de notre hypothèse : le taijiquan comme voie vers l'agir créatif. Nous le ferons par les cinq points suivants : l'aspect archétypique du combat, les liens entre les schèmes posturaux et l'imagination, l'imagination créatrice, la création du monde et quand la science occidentale rejoint la tradition extrême-orientale.

1. <http://www.cnrtl.fr/> consulté le 13 février 2011 à 13h30.

4.5 L'aspect archétypique du combat

4.5.1 Réintroduire la part de l'ombre

Il s'agit d'une bien curieuse entrée en matière. Notre sujet est la création et nous émettons l'hypothèse qu'un art de combat, c'est-à-dire un art de destruction, un art de mort, une voie d'anéantissement pourrait nous servir de modèle. La notion clé de la psychologie des profondeurs de C.G. Jung est le processus d'individuation. On ne peut « être entier » qu'en existant selon une structure où jouent des principes opposés. Elie Humbert (2004 : 251) décrit l'analyse jungienne comme une pratique de la contradiction dans laquelle on est amené à penser selon un schème qui maintient les oppositions en les dépassant. Pour comprendre Jung, il faut faire l'expérience des approches multiples. Jung (1973 : 460) nous encourage à réintroduire la part de l'ombre. Personnification de tout ce que nous refusons de reconnaître ou d'admettre et qui, de toute façon, s'impose toujours à nous directement ou indirectement, l'ombre, à côté de tendances moralement répréhensibles comporte également des impulsions créatrices. Jung (1973 : 381) s'est beaucoup intéressé au symbole du mandala. Dans le traitement analytique, lorsque l'ombre devient consciente, une faille se crée et la confrontation entre les contraires atteint son paroxysme, à la limite du supportable. L'apparition spontanée à l'imagination d'un troisième terme symbolisant la totalité est ressentie comme une « grâce ». Des symboles comme le mandala aident à opérer la liaison, à concilier les contraires en nous, et à accepter les tensions conflictuelles du monde. Le symbole *taiji* ne serait-il pas un mandala ? Lorsqu'un peintre traditionnel chinois dessine ce grand symbole de l'unité, dans sa représentation la plus courante, il remplit toute la surface circulaire avec de la couleur noire, le blanc est ensuite superposé. Il souhaite montrer de cette façon que le yin (le noir/l'ombre) soutient et nourrit le yang (le blanc/la lumière). L'éveil, la reconnaissance, l'acceptation de capacités de destruction font-ils partie de l'itinéraire des constructeurs ? L'anéantissement serait-il la phase initiale de la création ?

4.5.2 Le combat est père de toutes choses

Jean-Jacques Wunenburger (2005), en épousant la pensée d'Héraclite et en déclarant *Le combat est le père de toutes choses* semble répondre par l'affirmative. Héraclite ne fait pas l'apologie de la violence. Ses aphorismes, souvent énigmatiques, visent à faire comprendre l'ordre du monde. Jean-Jacques Wunenburger (*ibid.* : 13) précise que cette conception d'une oscillation de toutes choses entre des pôles opposés est caractéristique des courants de pensée antésocratique inscrivant tous les événements dans une rythmique

cosmologique. Empédocle voit la « Sphère » cosmique animée par une succession de dilatations et de contractions. En connaissant cette loi universelle, l'homme peut saisir l'occasion favorable et agir en phase avec le tout. Les conceptions monothéistes nous ont amené à une absolutisation des valeurs coupées de l'ordre du monde, à rechercher une victoire totale sans alternance, ni compensation. Pourtant les intuitions d'Héraclite réapparaissent périodiquement. Après la renaissance et le naturalisme romantique, reviendraient-elles aujourd'hui dans des « habits » extrême-orientaux ? Après avoir montré l'inanité de l'affrontement qui n'est souvent que transfert sur autrui de pulsions autodestructrices et dénoncé le mirage pacifiste qui sacralise de manière dévote la paix à tout prix, le philosophe de Lyon explique que la défense de la paix consiste en la régulation et non la suppression des forces hostiles. Jean-Jacques Wunenburger (*ibid.* : 37) nous signale l'invitation d'Héraclite à une pensée renouvelée de la dynamique des pôles engendrant une tension créatrice. Cette logique observée dans les systèmes vivants et dans les systèmes sociaux est appelée par Elie Bernard-Weil (*ibid.* : 41) « ago-antagoniste ».

4.5.3 Activités quotidiennes comme forme de combat

Si l'on poursuit sur le versant plus physique du mouvement, Rudolf Laban (2003) pose les questions essentielles à propos de la motricité. Les réponses sont très similaires à celles proposées par le taijiquan : une attention sur le présent et sur le flux, la relation entre le mouvement extérieur et l'attitude intérieure menant à l'extase, l'importance des courbes et des spirales, l'équilibre conçu et ressenti comme mouvements en opposition, une tension égale vers les cinq extrémités du corps (pieds, mains, tête) qu'il appelle « kinésphère », accroissement et rétrécissement de la sphère corporelle. Il étudie le jeu entre deux kinésphères et établit des « gammes » en observant les avancées et les parades de deux escrimeurs. Rudolf Laban (*ibid.* : 117) déduit les caractéristiques générales du mouvement à partir du cas particulier du combat : *nous pourrions presque dire que toutes nos activités quotidiennes, en particulier celles liées au travail, sont une forme de combat, un combat avec des objets, des matériaux, des outils.* C'est également à partir du combat qu'il tire les notions d'efficience et d'économie (*ibid.* : 119). Son exploration le conduira à découvrir et à travailler des qualités de mouvement permettant de dépasser le combat intérieur.

4.5.4 Géométrie, efficience et poliorcétique

Alain Berthoz (2005), dans son article *Espace perçu, espace vécu, espace conçu* propose une approche de la géométrie fondée sur l'expérience de l'espace s'appuyant sur la conscience du corps. Il nous exhorte à une réincarnation du formalisme géométrique. Pour ce faire, il s'appuie sur Poincaré qui prétend que c'est en associant nos actes et leurs conséquences que nous construisons la géométrie. C'est dans l'organisation la plus primitive de l'action que Poincaré va chercher les fondements de la géométrie : les comportements de capture, de défense/parade.

François Jullien (1996), dans son *Traité de l'efficacité* aborde la notion d'efficacité dans différents domaines (diplomatie, management, politique). Son modèle de référence sera pourtant la guerre. Il justifie ce choix par la radicalisation du phénomène qui met en évidence de façon paroxystique ce que l'on veut observer. La guerre est un objet *qui vit et réagit, il (...) se dérobe par nature à tout plan préétabli* (*ibid.* : 28). Les grands stratèges, selon l'auteur, sont ceux qui sont capables de s'appuyer sur le potentiel de la situation et d'en épouser les transformations. L'expertise se caractérisant par la facilité, François Jullien (*ibid.* : 234) propose de renommer le *Yijing*, livre de fond de la pensée chinoise, « *Classique de la facilité* ». Le philosophe sinologue reconnaît cependant que le non agir n'est pas le rien faire. L'agir se situant en amont, lorsque l'action se déroule, on ne le voit plus agir.

L'historien André Kervella (2005), dans une étude sur la poliorcétique (l'art d'assiéger les villes), mentionne la complémentarité des fonctions d'ingénieur en défenses fortifiées et de général d'artillerie. Au 17^{ème} siècle, en France comme en Angleterre, les responsables des chantiers royaux sont en même temps artilleurs car ces deux types de science sont complémentaires (*ibid.* : 367).

4.5.5 Combat intérieur

Chez de grands auteurs, un combat tout intérieur serait à la base du processus d'écriture. Stefan Zweig (2008), dans une démarche à caractère conjuratoire, nous fait vivre *Le combat avec le démon* qui a terrassé Kleist, Hölderlin et Nietzsche et dont Goethe est sorti victorieux. Stefan Zweig (*ibid.* : 10-11) définit le démon comme *l'inquiétude primordiale et inhérente à tout homme qui le fait sortir de lui-même et se jeter dans l'infini*. C'est comme si un morceau de chaos laissé au fond de nos âmes nous attirait éperdument vers le supra-humain. La plupart des individus répriment cette poussée qui ne s'exprime qu'à de très rares occasions. Parmi ceux qui se laissent emporter par cette puissance supérieure, certains deviennent possédés et esclaves et d'autres parviennent à

la dompter. Ces derniers utilisent leur énergie pour s'élever. Pour Stefan Zweig (*ibid.* : 12-13) : *Tout esprit créateur est donc inévitablement en lutte avec son démon, et c'est toujours un combat passionné, héroïque, le plus magnifique de tous les combats.* Souvent, cette lutte admirable et sublime perdure toute la vie durant. Il semble que le démon soit omniprésent dans le grand art. Goethe n'a pu maîtriser son démon qu'en le reconnaissant et en le cernant sous tous ses aspects. Zweig (*ibid.* : 14-18) tente d'appréhender ce qui différencie Goethe des trois poètes finissant prématurément dans la folie et/ou le suicide. Les trois poètes nomades et vagabonds n'ont pas de racines, ils se réfugient dans l'infini. Rebelles et révoltés, ils privilégient le chaos. Le poète de Weimar est profondément enraciné. Son ancrage dans la matière croît à la mesure de son envolée spirituelle. Il recherche constamment la conciliation, l'accord, l'harmonie et donne la priorité à la stabilité et à l'ordre.

4.5.6 Apprivoiser son daimon

Carl Gustav Jung (1973), dans son autobiographie, relate sa confrontation avec l'inconscient qui a débuté quelques années avant la première guerre mondiale. Il avait souvent l'impression que des blocs gigantesques se précipitaient sur lui. Il s'est trouvé plongé dans un monde totalement étranger et incompréhensible. Sans aucune aide, il vivait continuellement dans une tension extrême. Il ressentait en lui cette force vitale, quasi démoniaque en se rappelant que Nietzsche, Hölderlin et bien d'autres avaient succombé. Peu à peu, il a pu apprivoiser cette force qui n'était pas lui et lui donner un nom : Philémon. Philémon, avec qui il dialoguait régulièrement, représentait une intelligence intuitive des choses supérieures. Toutes les créations du père de la psychologie des profondeurs proviennent de ces rêves initiaux, étaient déjà contenus dans ces imaginations préliminaires. A la fin de la première guerre mondiale, Jung est sorti progressivement de l'obscurité. Les mandalas l'ont aidé à se structurer. Ensuite, il a découvert l'alchimie via *Le Secret de la fleur d'or* (traité d'alchimie taoïste). Il s'est vite rendu compte des recoupements entre la psychologie analytique et l'alchimie. A partir de ce moment, l'esprit et les images de l'alchimie commencent à imprégner nombre des réflexions et des écrits de Carl Gustav Jung (1980a, 1980b, 1982, 2004). Le psychiatre suisse reconnaît (1973 : 239-240) : *Les expériences des alchimistes étaient mes expériences et leur monde était, en un certain sens, mon monde. (...) C'est dans l'importance que l'alchimie eut pour moi que je vois mon lien intérieur avec Goethe.* Toute sa vie a été vouée à tenter de pénétrer le secret de la personnalité.

4.5.7 De l'art martial à la technique de longue vie

Dans le monde du taijiquan francophone, le livre de Catherine Despeux (1981) apparaît comme un livre de référence incontournable. Son titre annonce les deux étapes indissociables du parcours : le taijiquan est fondamentalement un art martial qui se transforme au fil de la pratique en une technique de longue vie. Certains éléments de la création légendaire du taijiquan (combat entre un serpent et un oiseau) rappelle étrangement l'invention du pas de Yu. Yu le Grand est l'un des fondateurs mythiques de la Chine. La sinologue précise que, pour les Chinois, créer ne signifie pas inventer quelque chose de nouveau mais retrouver un modèle mythique ancien. Catherine Despeux (*ibid.* : 18) poursuit : *Il en résulte que l'atteinte à une connaissance comporte des années de pratique, mais le passage à la maîtrise totale de l'art a un caractère subit, et est souvent suscité par un événement extérieur en apparence insignifiant.*

Le taijiquan est le plus connu des arts internes (*neijia*). Les arts internes représentent l'un des deux grands courants du *wushu* (arts martiaux). Le taijiquan, même si beaucoup de pratiquants l'oublient de nos jours, est bien un art martial. Le mot *quan* signifie poing, boxe, le *taiji* – généralement traduit par « grand ultime », « faite suprême » – est l'unité contenant en son sein la dualité (yin/yang).

4.5.8 Rechercher le gongfu

Le but de la « boxe *taiji* » est l'obtention du *gongfu*, connaissance et maîtrise de soi par une pratique traditionnelle (art culinaire, art des jardins, calligraphie, arts martiaux, etc.). Le fait d'utiliser le terme *gongfu* pour désigner les arts martiaux (*wushu*) indiquerait-il que, dans l'esprit des Chinois, les arts martiaux représentent une voie royale dans cette démarche de connaissance et de réalisation de soi ? A certaines périodes, les pratiquants de taijiquan ont dû se cacher pour s'exercer. Les autorités n'appréciaient guère de telles voies procurant liberté de mouvement, de pensée et expertise au combat. Les pratiquants s'entraînaient à la nuit tombante et, telles des ombres, se mouvaient lentement. Le taijiquan fut alors dénommé « la boxe de l'ombre ». Cette dénomination peut aussi se comprendre au niveau ésotérique. Le débutant à qui l'on fait tenir une posture statique pendant une demi-heure a vite pris conscience que le principal ennemi se trouve à l'intérieur. Il affronte alors sa part d'ombre. En lâchant prise et en l'acceptant, il pourra retrouver son unité. Le taijiquan privilégie l'auto-défense. Pour le pratiquant débutant ce peut être un choix éthique. Comme le rappelle le salut ouvrant et clôturant chaque cours – poing droit fermé dans la main gauche, les bras formant un cercle en face de la poitrine – l'habileté au combat est développée, cependant la voie du cœur prédomine. Pour le pratiquant

avancé, il s'agit, en outre, d'un choix stratégique. Celui qui prend l'initiative d'attaquer se fige physiquement et mentalement tandis que celui qui demeure dans la pure attente reste maître du changement, la réponse la plus appropriée surgit du laisser faire. (Caulier, 2010 : 194).

4.6 Les liens entre les schèmes posturaux et l'imagination

4.6.1 Le trajet anthropologique

Gilbert Durand (1992) a bien mis en évidence le caractère pluridimensionnel, donc « spatial » du monde symbolique. En fidèle disciple de Bachelard, il a bien retenu que l'imagination d'un mouvement appelle l'imagination d'une matière. Il a compris que l'anthropologie représentait la voie royale pour étudier le symbolisme imaginaire. Gilbert Durand (1992 : 38) définit le trajet anthropologique comme *l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social*. Ce trajet peut être parcouru dans les deux sens : individu → milieu et milieu → individu.

4.6.2 Schèmes et régimes fondamentaux

Reprenant les recherches sur la psychophysiologie de l'Ecole de Leningrad (Betcherev, Oufland, Oukhtomsky), il pose comme hypothèse de travail l'existence *d'une étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques* (ibid. : 51). Constatant la collaboration du corps entier à la constitution de l'image, il dégage trois dominantes (matrices sensori-motrices) : posturale, digestive et rythmique. Ces schèmes posturaux constituent la structure dynamique, la trame fonctionnelle de l'imagination. Ces dominantes représentent, selon Gilbert Durand, les gestes/réflexes primordiaux de l'espèce humaine : se redresser pour distinguer (verticalisation), avaler pour relier (nutrition), rythmer pour confondre (sexualité). La dominante rythmique, cyclique synthétise les deux premières. Dans cette archétypologie, images et actions s'associent pour former des images motrices. Des correspondances sont établies avec des matières, des techniques/outils, des symboles. Gilbert Durand établit deux régimes principaux de l'imaginaire – diurne et nocturne – fondés sur la dichotomie jour/nuit, lumière/ténèbres, ciel/terre, masculin/féminin, haut/bas. Martine Xiberras (2002 : 47) précise que ces oppositions tranchées vont être nuancées par l'intégration des trois schèmes fondamentaux (verticalité, intériorité et rythmicité). En effet, le régime diurne s'élabore sur le schème de la verticalité, correspond aux actions de « couper »,

de « séparer », de « s'élever » et se réfère aux figures lumineuses. Le régime nocturne est en rapport avec la dominante digestive et avec la dominante cyclique. Il procède par euphémisation afin d'atténuer la chute, les ténèbres. Ce régime est aussi celui de la quiétude et de l'intimité.

4.6.3 Le corps taoïste

Les pratiques taoïstes en général et le taijiquan en particulier incarnent le trajet anthropologique défini par Gilbert Durand. Le projet du corps taoïste (Schipper, 1997) est bien de mettre le corps humain en résonance avec le corps social et avec le corps cosmique de façon à assurer des échanges permanents. En taijiquan, on veille à ce que le mouvement soit réalisé par le corps entier. Pour cela, on est attentif à coordonner les pieds avec les mains, les coudes avec les genoux et les hanches avec les épaules. Cette étape constitue l'intégration des trois coordinations extérieures. On s'applique ensuite à coordonner le mouvement du corps entier avec la respiration, puis avec l'imagination créatrice et finalement avec le flux de l'énergie. Ce niveau représente l'assimilation des trois coordinations intérieures. Lorsque l'extérieur et l'intérieur sont unifiés en réalisant les six coordinations, le mouvement atteint l'harmonie (Caulier, 2010 : 125). Le pratiquant débutant essaie de coordonner les mouvements de son tronc avec ceux des membres inférieurs et supérieurs (corps physique). Ces mouvements stimulent sa respiration (corps pneumatique) et son regard suit les mouvements. Pour le pratiquant intermédiaire, ce sont les mouvements de son souffle qui font bouger son corps physique. Le pratiquant avancé utilise son imagination créatrice (corps imaginal) pour mettre en route son souffle (corps pneumatique) qui soutient, nourrit et provoque son geste (corps physique). L'adepte, en état de complète disponibilité, laisse le mouvement se faire. Le tome 2 de *Comprendre le taijiquan* (Caulier, 2010) illustre abondamment ces processus. Il y a donc bien une collaboration du corps entier à la constitution de l'image. Il y également l'inverse, l'image engendre la dynamique du corps entier.

4.6.4 Grammaire et vocabulaire de base

Tous les mouvements des cinq styles principaux de taijiquan sont des combinaisons de deux couples de mouvements archétypiques : monter/descendre et ouvrir/fermer. Ces deux couples de mouvements font circuler l'énergie entre le périnée et le sinciput (petite circulation) et entre le centre et la périphérie (grande circulation). Dans les années 1990, j'ai été l'élève du Professeur Men Hui Feng à l'Université d'Education Physique de Pékin. Il dirigeait le département des arts martiaux. Il a été l'un des contributeurs

principaux pour la codification et la pédagogie du taijiquan en Chine. Au fil des ans, je suis entré dans le cercle de ses élèves proches. Dans cette relation traditionnelle, il transmettait une sorte de grammaire de base (*wu gong*) et de vocabulaire de base (*ba fa*). Cette grammaire de base décrite dans *Comprendre le taijiquan* (Caulier, 2010) consiste, dans les différents styles de taijiquan, à mettre en évidence et à combiner les quatre mouvements fondamentaux. Les montées/descentes sont montées et descentes du corps, du souffle, de l'imagination. Les ouvertures/fermetures sont ouvertures et fermetures du corps, du souffle, de l'imagination. Les mouvements de montée et d'ouverture consistent en un auto-grandissement avec une ouverture du regard pour étendre et projeter l'énergie vers l'extérieur. Les mouvements de descente sont réalisés en comprimant le tronc, en fléchissant les membres ; ils permettent d'absorber, d'assimiler, de digérer les énergies venant de l'extérieur. Le champ visuel se rétrécit, le regard se tourne vers l'intérieur, on avale la salive. Le taijiquan, quel que soit le style, consiste en une succession de mouvements d'expansion et de rassemblement. Les mouvements engendrés par le centre impliquent, au niveau du bassin, une alternance de positions dites yang et de positions qualifiées de yin pour émettre et recevoir successivement l'énergie. On est là aussi en présence d'un mouvement cyclique du bassin reliant les mouvements de montée et de descente afin que l'énergie circule en boucle (du coccyx au sommet de la tête et du sommet de la tête au coccyx).

4.6.5 Concordance

On peut donc dire que les trois schèmes posturaux mis en évidence par Gilbert Durand se retrouvent dans la grammaire de base des différents styles de taijiquan. Gilbert Durand et Men Hui Feng ne se sont pas trompés, il s'agit bien de mouvements primordiaux. Quant aux régimes diurne et nocturne de l'image, nous soulignons leurs proximités d'une part avec le yin, mouvement d'assombrissement auquel sont associés la terre, le féminin, l'intériorité, la réceptivité, d'autre part avec le yang, mouvement d'éclairement auquel correspondent le ciel, le masculin, l'extériorité, l'activité. Notons également que Chaoying Sun (Durand & Sun, 2000 : 57-72) a relevé la présence des trois structures de la théorie de Gilbert Durand dans l'imaginaire chinois. Les héros fondateurs appartiennent au régime diurne, héroïque. Les nombreux contenant – gourde ou calebasse contenant herbes magiques ou drogues d'immortalité, chaudron, tripode – relèvent du régime nocturne. Chaoying Sun constate cependant la prédominance de la structure synthétique, la notion de cycle est omniprésente (taiji/alternance du yin et du yang, *Livre des transformations*).

4.7 L'imagination créatrice

4.7.1 Le monde imaginal

Henry Corbin s'est particulièrement intéressé à la fonction médiatrice et créatrice de l'*Imagination active* reliant le monde sensible et le monde intelligible, ainsi qu'à son rôle dans la constitution du Corps glorieux (Bonardel, 2002 : 173). Henry Corbin (2006 : 193) dans *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi* nous met en garde : ne pas confondre l'*Imaginatio vera* avec la *fantaisie*, jeu de la pensée sans fondements, « *pierre angulaire des fous* » (expression qu'il reprend à Paracelse). L'imagination, envisagée comme puissance magique créatrice, donne naissance au monde sensible, permet la construction du monde intérieur et constitue la base de toute action créatrice. Pour Henry Corbin (*ibid.* : 196), il existe un monde intermédiaire (monde des Idées-Images, *mundus imaginalis*, monde suprasensible) entre le monde spirituel et le monde sensible. C'est dans ce monde intermédiaire (monde imaginal) que les corps se spiritualisent et que les esprits se corporalisent. L'imagination créatrice, fruit d'une *coincidentia oppositorum*, est récurrence, libération. Ibn'Arabi, qui ne suivait que son maître intérieur, eut l'intuition d'un Féminin-Créateur car seul le Féminin contient et réunit les aspects réceptifs et actifs. Henry Corbin (*ibid.* : 230-233) mentionnant l'extrême complexité de la « *science de l'Imagination* » et ses nombreuses facettes, précise qu'elle est avant tout « *puissance créatrice du cœur* ». Il semble donc que dans le soufisme, le cœur soit l'organe subtil par lequel l'intention devient agissante. La vision imaginative est en fait vision du cœur.

L'islamologue reprend les trois mouvements qui constituent la prière : un mouvement de redressement (ascension, tête dressée vers le ciel), un mouvement de prosternation (descente) et un mouvement horizontal (inclination profonde). Henry Corbin (*ibid.* : 272) montre ainsi que les trois mouvements du corps du fidèle, en reproduisant le processus de la Création, transforme la Prière en imitation des gestes divins et en récurrence de la Création. Nous aurons de nouveau remarqué la troublante ressemblance de ces trois mouvements avec les schèmes posturaux de Gilbert Durand et avec les gestes fondamentaux du taijiquan.

4.7.2 L'imagination active, secret du Grand-Œuvre

Pour Jung, l'alchimie est « *l'art de l'imagination active à l'aide d'éléments matériels* » (Von Franz, 2006 : 28). Jung (2004 : 355-365) aborde la question de l'imagination créatrice dans *Psychologie et alchimie*. La méditation, pour les alchimistes, consiste en un dialogue intérieur, en un véritable rapport vivant dans lequel la voix de

l'« autre » répond en nous. Ce dialogue avec l'inconscient est créateur, il fait passer de l'état potentiel à l'état manifeste. L'imagination active constitue le véritable secret du Grand œuvre. Jung insiste sur le rôle central de l'imagination créatrice : *Le concept d'imaginatio est l'une des clés les plus importantes, sinon la plus importante, de la compréhension de l'opus (ibid. : 361)*. Et quelques pages plus loin : *L'imaginatio, telle que les alchimistes la comprenaient, est en fait une clé qui ouvre la porte sur le secret de l'opus (ibid. : 365)*. Dans *Mysterium conjunctionis*, tome 2, Jung (1982 : 256) précise que : *L'essence de la Philosophia meditativa consiste en une victoire sur le corps au moyen de l'unio mentalis*. Il ajoute que cette union spirituelle ne suffit pas pour atteindre la sagesse. Celle-ci ne peut être atteinte que par l'union de l'esprit et du corps ; union qui permet de se relier à l'unité du monde. *Le mysterium conjunctionis s'accomplit au moment où l'unité esprit-âme-corps s'est combinée avec l'unus mundus de l'origine (ibid. : 257)*.

4.7.3 Force opératoire des images intériorisées

Selon Etienne Perrot (2000), Jung a rouvert cette voie occidentale qui réclame l'homme total et dont les phénomènes varient à l'infini. En effet, l'énergie créatrice qu'elle met en branle *fait éclater tous les schémas, ruine tous les programmes et se plaît à emprunter le moyen auquel précisément on ne s'attendait pas (ibid. : 105)*. L'auteur comprend la raison pour laquelle les vieux sages chinois accordaient une telle place à la spontanéité, seule réponse à l'inattendu. L'auteur s'arrête sur le *Taiji*, poutre faîtière contenant en son sein la première paire d'opposés qui engendrent les dix mille êtres. Etienne Perrot (*ibid.* : 206) nous fait remarquer que la même vision originelle est à la base de l'alchimie occidentale. Les multiples dénominations de la dualité des contraires sont toutes déclinaisons de la paire primordiale. Le disciple de Jung reconnaît l'importance des images. L'alchimiste s'imprègne de ces énergies vivantes et laisse agir en lui leur force opératoire. C'est par l'intégration de ces images intériorisées que s'accomplit la transmutation intérieure. La clé ne peut être trouvée que dans l'expérience directe. Pour appréhender la vie dans son jaillissement, la technique doit être dépassée, les livres déchirés. La dernière étape de l'aventure alchimique est de se libérer de l'alchimie elle-même : quitter cette forme particulière de la voie pour entrer dans la grande alchimie qu'Etienne Perrot (1981 : 159) définit comme *l'adhésion consciente à l'instant, la présence totale grâce à laquelle la grisaille de la vie se transforme en or*.

4.7.4 Yi, pensée créatrice, intention du cœur

La sinologue Catherine Despeux (1981 : 73) met bien en exergue le rôle du *yi* dans la pratique du taijiquan. A partir d'un certain moment, l'attention n'est plus portée ni sur le mouvement, ni sur le souffle mais sur la pensée créatrice, le *yi*. Ce terme comportant les idées de volition et d'intention est défini par les maîtres comme « l'intention du cœur ». Dans certains textes, les mots *yi* et *xin* (cœur) sont employés indistinctement : « mouvoir les mains avec la pensée créatrice » est similaire à « mouvoir les mains avec le Cœur ». Dans le taijiquan, la pensée créatrice reliant le corps et l'esprit est une intention précise tout autant qu'une image formée dans le cœur. Catherine Despeux (*ibid.* : 74) rappelle que le *yi* est capable de provoquer des transformations physiologiques et psychologiques et a donc un rôle créateur.

L'adepte en taijiquan s'appuie sur des images qu'il intériorise afin de ressentir, d'affiner, d'amplifier, de nuancer des dynamiques intérieures. Ces images vivantes s'inspirent du mouvement des astres, des éléments, des animaux, du monde végétal, de la vie quotidienne. Les motifs sont souvent entremêlés. Voici quelques exemples d'intitulés d'un enchaînement de taijiquan à l'épée : « L'hirondelle rase l'écume de l'eau », « Sonder la mer », « Tenir la lune dans les bras », « L'oiseau retourne à l'arbre au crépuscule », « Le vent souffle dans les fleurs de lotus », « Secouer le chiffon dans le vent », « Pousser le bateau avec le courant », « Le cheval céleste galope dans le ciel ». Il s'agit véritablement d'un travail d'observation et d'éveil du flux de la vie dans ses différents rythmes et manifestations, d'une mise en résonance des mondes intérieurs et extérieurs.

4.7.5 Dans un entre-deux

Dans le soufisme, dans l'alchimie occidentale et dans le taijiquan, l'imagination créatrice est située dans un entre-deux, dans un monde intermédiaire. Emanation du cœur, passerelle entre le corps et l'esprit, elle met les oppositions en coïncidence. Active et capable de provoquer des transformations dans le concret, elle ne doit pas être confondue avec le fantasme.

Le fait que le taijiquan et l'alchimie utilisent la même clé, l'imagination créatrice, nous montre la proximité des deux voies. Le taijiquan serait-il une sorte d'alchimie ?

4.8 La création du monde

4.8.1 L'alchimie intérieure, un acte créateur

Le taoïsme, procédant par boucles récursives, n'a cessé de se transformer tout au

long de son évolution. Le Yin/Yang et les Cinq Agents constituent son substrat théorique ainsi que son langage (Robinet, 1991 : 14). L'univers, perçu dans ses incessantes transformations, est conçu comme une autocréation. L'homme, la société et l'Univers se répondent dans une relation analogique. *Dans ce cadre dynamique, qui est de sa construction, le taoïste s'établit au centre et se pose en démiurge (ibid. : 22).*

Très représentative de la veine taoïste, l'alchimie intérieure (*neidan*) est une pratique d'ordonnement de soi et du monde visant à l'éveil. Cette discipline opératoire est un processus à conduire, un acte créateur aboutissant à la naissance d'un homme nouveau. Isabelle Robinet (*ibid.* : 214) reprend les étapes de ce parcours : partant du « Chaos », l'adepte place des repères, les dynamise, les emboîte, les « accouple » jusqu'à la rupture, « saut dans le vide », « envol ». Comme dans l'alchimie occidentale, tous les supports doivent, un jour, être abandonnés, dépassés. A cet effet, l'image proposée par Zhuangzi est souvent utilisée : après avoir traversé la rivière, il faut abandonner la barque. Ces règles générales doivent être adaptées à chaque cas particulier. Le « régime du feu », c'est-à-dire la manière d'activer les divers composants, possède un caractère insaisissable. Avec l'alchimie intérieure, nous sommes au cœur du processus créatif. Isabelle Robinet (1995 : 17) nous le confirme : *En fait, l'alchimiste doit recréer le monde. Voleur prométhéen, il cherche à « s'emparer » du secret de la création - ce sont les termes mêmes qui sont employés et répétés à satiété. Et celui-ci réside dans la jonction et l'articulation entre le non-être, ou le vide, et l'existence du monde qui en surgit et y retourne. A partir du centre, l'alchimiste diffuse son ordre, délimite des territoires, reconnaît des relations, met la vie en images, en paroles, en formes, lui fournit une architecture. Le langage alchimique transcende la logique conceptuelle par épuisement des contradictions. Les alchimistes chinois, dans leur tentative de saisir le « secret ressort de l'univers » s'intéressent particulièrement au moment où le *Taiji* (unité indifférenciée) est sur le point de se scinder en deux parties ; ils résument l'œuvre par les quatre symboles Qian/Kun/Li/Kan – Ciel/Terre/Feu/Eau – (*ibid.* : 20-21).*

4.8.2 Le taijiquan, une alchimie intérieure

Catherine Despeux (1981 : 64-75) montre la présence des trois étapes de l'alchimie intérieure dans la pratique du taijiquan. Un mouvement tournant exécuté dans le champ de cinabre¹ inférieur (le bas-ventre) permet d'y accumuler le souffle avant de le mettre en circulation. Lors de cette première étape, une chaleur parfois élevée apparaît dans cette

1. Le cinabre est un sulfure de mercure naturel, de couleur rouge.

partie du corps. Dans la deuxième étape, la pensée créatrice joue un rôle déterminant pour transformer le souffle en énergie spirituelle. Lorsque le pratiquant ne fait plus le mouvement, mais que le mouvement se fait en lui, l'union au *Dao* est réalisée. Le mouvement ne nécessite ni effort conscient, ni pensée déterminée. Cette troisième étape se particularise par la fonte de l'énergie spirituelle et le retour au vide. Dans cet état où l'union des contraires est accomplie, la dualité conscience-non conscience est dépassée.

Nous avons, nous aussi, relevé des concordances entre les modes opératoires de l'alchimie intérieure et du taijiquan (Caulier, 2010 : 97). Les deux arts synthétisent sous une forme de méditation des outils et théories provenant des mêmes courants. On y retrouve :

- Des symboles identiques : trigrammes, hexagrammes, champs de cinabre, dragon, tigre, etc. ;
- Des fondements communs : la cosmologie traditionnelle de l'Ecole du Yin/Yang et des cinq Eléments ;
- Des anciennes techniques similaires du souffle : *daoyin* (conduire et étirer), *tuna* (rejeter l'ancien et absorber le nouveau), respiration embryonnaire (respiration censée reproduire la respiration du fœtus dans le ventre de la mère) ;
- Des références analogues : *wuji*, *taiji*, non agir, union au *Dao*, etc.

La petite circulation évoquée précédemment est décrite dans divers textes alchimiques. Notons en outre que les trois passes correspondent aux lieux de blocages de l'énergie les plus fréquents dans la pratique du taijiquan. Nombre de formes traditionnelles de taijiquan commencent de la sorte : « posture *wuji* », « ouverture du *taiji* », « saisir la queue de l'oiseau ». Aux quatre mouvements de la séquence « saisir la queue de l'oiseau », les anciens maîtres faisaient correspondre les quatre trigrammes de base sur lesquels opère l'alchimiste : « Ciel », « Terre », « Eau » et « Feu ». Dans les formes longues, cette séquence de quatre mouvements se répète régulièrement tel le refrain d'une chanson. Ne serait-ce pas là une double invitation ? Suivre l'inspiration de Dame Alchimie pour trouver la quintessence des arts internes et saisir la queue de l'oiseau pour déployer ses ailes¹ et prendre son envol, thème central aussi bien dans le taijiquan que dans l'alchimie.

1. Quelques mouvements plus loin, nous trouvons un mouvement intitulé « la grue blanche déploie ses ailes ».

4.9 Science occidentale et tradition extrême-orientale

4.9.1 Taoïsme et science contemporaine

Nous ne savons pas si la science chinoise, selon la vision de Schipper (2008), contient en elle les éléments capables de résoudre la crise épistémologique occidentale. Ce que nous constatons, et qui est loin d'être négligeable, ce sont des visions, des perceptions et des représentations de l'être humain, du monde et de leurs interactions de plus en plus communes à l'ancien taoïsme extrême-oriental et à la science la plus contemporaine. Il y a une quinzaine d'années¹, Isabelle Robinet (2002) rapprochait déjà les conceptions taoïstes de celles d'Henri Atlan et d'Edgar Morin à propos du rôle créateur de l'inconnaissable, du non-maîtrisable, du chaos et de la complexité. Elle voyait dans les jeux du yin et du yang qui s'opposent tout en se conjuguant une préfiguration des textes de Lupasco sur le contradictoire.

Isabelle Robinet dans sa conclusion reprend l'intuition d'Henri Atlan (1979 : 285) qui perçoit que la pensée occidentale, dans ses derniers développements retrouve une vieille sagesse perdue. Nous sommes aujourd'hui engagés dans cette redécouverte et confrontés à une reformulation. La dernière phrase du dernier livre d'Isabelle Robinet (2002 : 286), dont le titre *Comprendre le tao*, tout autant que le contenu sont en accord avec notre démarche compréhensive, nous conforte dans notre orientation : *L'étude des textes taoïstes conduit indubitablement à cette redécouverte*. J'ajouterai l'étude des textes et des pratiques conjointes puisque, comme nous l'avons vu précédemment, il n'y a pas en Chine de séparation entre pratique et théorie.

4.9.2 Allers-retours entre Occident et Orient

Je suis particulièrement interpellé par les évolutions des approches cognitives dans le sport de haute performance. En 1969, à l'âge de dix ans, je découvre l'athlétisme. Très vite, je gagne de nombreuses compétitions. De douze à dix-huit ans, je conquiers des titres de champion de Belgique et bats régulièrement des records nationaux dans diverses disciplines. Mes premiers titres et records sont réalisés sans entraîneurs. Pendant les vacances, je passe des journées entières à la recherche du geste le plus juste dans les techniques de courses, sauts et lancers comme, à d'autres moments, je suis absorbé pendant des heures par les moindres détails d'une démonstration mathématique ou par la recherche des termes les plus appropriés dans une version latine. A seize ans, je suis

1. La première édition date de 1996. Toutes les références, dans le passage concerné, sont antérieures à cette date.

sélectionné pour entrer dans le cercle des élites sportives de première catégorie et bénéficie de stages techniques de haut niveau. Cela ne me suffit pas, je suis convaincu de la nécessité d'une préparation mentale. Je cherche et dévore nombre de livres traitant du yoga et de la méditation. En autodidacte, j'utilise des techniques de relaxation, de respiration et de visualisation pour mieux utiliser mes ressources. Je continue à m'intéresser de manière ponctuelle aux recherches dans ce domaine. Après avoir obtenu des résultats étonnants avec Marie-Martine De Geest, la jeune espoir belge en nage synchronisée au début des années 1990, j'interviens lors de stages internationaux de nage synchronisée de 1992 à 1995. Ensuite avec la prédominance du paradigme bio-informationnel produisant des savoirs morcelés sur l'expertise sportive coupant les athlètes de leur perception et leur environnement, je prends quelque distance. Pendant nombre d'années, je vais me nourrir en Extrême-Orient. J'y trouve des pratiques pertinentes et incarnées. Je déplore la faiblesse au niveau théorique. Je comble cette lacune par la lecture de travaux sinologiques.

4.9.3 Approche éactive

Très récemment, je constate les énormes avancées et révolutions dans le domaine de la cognition, en particulier dans le suivi du sport de haute performance. Je voudrais montrer dans ce domaine précis à quel point les intuitions d'Henri Atlan et d'Isabelle Robinet se concrétisent. Pour ce faire, je me réfère au numéro 52 de la revue *Intellectica*. Philippe Fleurance (2009 : 7-27) introduit le sujet en partant d'une remarque d'un athlète expérimenté qui prétend « voir la balle avec ses mains » et ainsi anticiper sa trajectoire. C'est une piste que le chercheur se propose d'investiguer puisque dans des environnements instables, dynamiques et complexes tels que ceux des compétitions sportives, les schémas cognitifs formalistes offrent peu de réponses satisfaisantes. Les visions computationnalistes et représentationalistes sont questionnées et critiquées. Les concepts de centralisation (cerveau, sujet), de monde préconstitué, d'étude hors du cadre de l'action montrent leurs limites. Ces formalismes se révèlent inadaptés pour des processus à structuration émergente. Les chercheurs rassemblés par Philippe Fleurance ont opté pour des approches dynamique, incarnée, située, éactive. La prise en compte des composantes pragmatique (subjectivité de l'opérateur) et environnementale débouche sur une analyse de l'action sportive construite en situation et constamment redéfinie (*ibid.* : 12). Le sportif « bricole » comme il peut avec les routines qu'il possède, des comportements économiques et efficaces pour produire l'action appropriée à la situation dynamique. (...) l'activité cognitive, en tant qu'elle est incarnée, est comprise comme un processus incessant d'émergence de formes, nourri des changements qui se produisent en permanence dans le

corps, dans le système nerveux et dans l'environnement (...) le véritable système cognitif est alors un système unifié prenant ensemble « corps-esprit-monde» (ibid. : 13-14). Le coordinateur du dossier thématique souligne le déficit explicatif causé par le récurrent et obsolète débat séparant théorie et pratique, action et connaissance. Le plan d'action conçu préalablement à l'action se révèle, lui aussi, désuet. Philippe Fleurance en appelle à réhabiliter l'expérience vécue dans ses dimensions les plus immédiates et quotidiennes et à considérer très sérieusement le point de vue en première personne. L'approche énaïve, en conciliant les données objectives et subjectives, permet une double compréhension des phénomènes. Les savoirs sur soi et sur le monde co-générés permettent d'appréhender en même temps la complexité et la singularité de l'activité sportive de haute performance. Philippe Fleurance présente également les avancées dans le domaine de l'intelligence collective dans le sport de haute performance. Là aussi une (dé)construction théorique a permis de mettre en évidence *un modèle conceptuel s'appuyant sur les idées du changement continu, de l'interaction, de la collaboration et de la créativité des hommes. (...) Cette configuration souple correspond à un agencement collectif où alternent ordre et désordre, clôture et ouverture, sens, absence de sens et émergence de sens (ibid. : 22-23).* Exit l'idée de contrôle exercé par un dispositif central, un système complexe produit de l'émergence.

4.9.4 Maîtriser les changements

Après cet état des lieux dressant un panorama et une tendance générale, nous nous focalisons sur l'article de Denis Hauw (2009 : 55-69) qui contient quantité d'informations intéressantes dans le cadre de notre hypothèse. L'auteur montre les résultats obtenus dans l'analyse de l'acrobatie suite à la prise en compte de la complexité des interactions sujet-environnement et des phénomènes de conscience associés à l'action. Plutôt que d'entraîner les sportifs à reconstruire un programme type dans leur « tête », les nouvelles recherches tiennent compte de l'unicité de chaque situation. On passe de modèles préconstruits à des modélisations dans lesquelles la perception permet par des ajustements permanents de réguler l'action en fonction du contexte. Les experts sont ceux qui sont capables de maîtriser les changements. Les chercheurs se sont rendu compte qu'en les séparant de leur contexte, ils détruiraient les phénomènes qu'il étaient censés étudier. Il ont dû faire face à un préjugé bien ancré : celui d'une expertise figée, stable, acquise une fois pour toutes et utilisable en toutes circonstances. Ils ont aussi « laissé l'athlète-robot au vestiaire » et accordé toute leur attention au vécu des sportifs. Ces travaux ont mis en évidence que la réalisation de hautes performances ne consiste pas à appliquer un plan d'action mais

à s'ouvrir à un certain nombre de possibles qui offrent la possibilité de s'ajuster à des contingences. Au vu du caractère contradictoire des ouverts, il n'y a jamais de solution définitive. L'exploitation des possibles permet d'assurer la continuité du mouvement. Lors des compétitions, divers facteurs perturbent le déroulement des mouvements, l'activité des acrobates d'élite consiste essentiellement à *créer et recréer des conditions d'équilibre de la dynamique d'accomplissement des figures* (ibid. : 65). Les athlètes de haut niveau acceptent de se livrer à l'inconnu, jouent avec l'indétermination. Ils ont intégré des patrons qui jalonnent leur activité, ils perçoivent ce qui est viable. Denis Hauw compare les unités d'activité inscrites dans ces patrons à des couloirs entre deux mondes. Selon lui, il y a des couloirs filtrants autorisant ou refusant l'accès au monde suivant, des couloirs d'orientation permettant la modification du déroulement de l'activité, des couloirs d'attente. *Ces unités d'attente ne consistent pas à ne rien faire mais plutôt à laisser activement la performance se dérouler* (ibid. : 66). Ces recherches ont bouleversé les positions classiques envisageant l'élaboration de la performance à partir de capacités décontextualisées. Il s'agit désormais de préparer les athlètes à l'action dans l'indétermination. Ces recherches renouvellent la vision et la compréhension de l'expertise dans le sport et par extension dans l'activité humaine.

4.9.5 Participer à la redécouverte et à la reformulation

Nous retrouvons ici encore nombre de thématiques caractéristiques du taoïsme et de ses pratiques : synesthésie, économie et efficience, non distinction entre théorie et pratique, alternance d'ordre et de désordre, de clôture et de fermeture, accompagnement des changements, utilisation du potentiel de la situation plutôt qu'un plan préétabli, acceptation de l'inconnu, jeu avec l'indétermination, vertu du laisser faire et du non agir.

En prenant connaissance de ces avancées, je comprends ce qui m'a éloigné d'une certaine approche scientifique pour lui préférer l'empirisme chinois. En effet, vers l'âge de vingt ans, j'avais déjà pris conscience des différentes variables agissant sur la performance sportive :

- Le travail corporel (tonus, détente, coordination, acquisition des techniques) ;
- Le rôle des émotions, variables selon les individus et les circonstances → différents moteurs (enthousiasme, colère, envie de gagner, plaisir du jeu) ;
- L'état mental et perceptif (calme, concentré, attentif, réceptif, sensible, connecté, relié) ;

- L'influence des proches (entraîneur, parents, accompagnants) ;
- La connaissance du terrain (type de revêtement au sol, orientation, ambiance du lieu) ;
- La prise en compte des éléments (pluie, vent, soleil, température, degré d'humidité) ;
- La part d'inconnu que l'on ne maîtrise pas que certains appellent chance et que beaucoup apprivoisent par des rituels personnels.

Si les lois élémentaires de la biomécanique m'intéressaient, je ressentais la stérilité de pages entières de calculs savants tellement éloignés de la pratique réelle. J'utilisais des techniques d'entraînement mental tout en me rendant compte de leurs limites. La frontière entre préparation mentale et conditionnement mental est vite franchie.

En découvrant ces avancées, je comprends également pourquoi l'empirisme chinois ne m'a pas suffi et, qu'à un moment, j'ai senti la nécessité d'un retour vers l'Occident. Les nouveaux paradigmes présentés depuis le début de cette recherche trouvent maintenant leur place dans les différents champs disciplinaires qu'ils bousculent autant qu'ils les renouvellent. J'ai vraiment l'impression de participer à la redécouverte tout autant qu'à la reformulation de cette sagesse antique tellement contemporaine.

5. Conclusion de la première partie



Photo 5 : *Réunir le Ciel et la Terre*, taijiquan style Yang, Mont des Arts Bruxelles, Europalia Chine 2009, crédit photo Alexandre Methens-Renard-Caulier.

5.1 Résumé

Nos premières lectures nous ont permis d'alimenter un questionnement et de nous rendre compte que le taijiquan travaille sur nombre de variables présentes dans les processus créatifs. Lors de ce premier cadrage, la question qui nous intéresse a émergé : peut-on provoquer l'état créatif ? La pose de quelques balises nous a permis de réaliser un second cadrage. Nous sommes intéressé par le passage de la créativité à la création. Quelles sont les conditions qui le permettent, qui le favorisent ? Quels sont les obstacles ? Qu'est ce qui fait que ce potentiel s'actualise ou reste à l'état de virtualité ?

Afin d'avancer dans les voies de la compréhension de ce passage, nous avons posé l'hypothèse d'un agir créatif se déroulant de la même manière en Chine et en Occident et du taijiquan comme voie y menant.

Nos rencontres fortuites avec l'agir créatif nous ont amené à repérer quelques éléments : une implication totale, une tension essentielle, une part de chaos. Ces éléments étant présents dans le taijiquan, nous avons mis en évidence quelques-uns de ses aspects les plus fondamentaux : un art de combat, une pratique recherchant une unité entre l'extérieur

(les postures) et l'intérieur (l'imagination), une discipline cultivant une disposition intérieure permettant une intentionnalité agissante (*yi* pensée créatrice), une voie de transformation (alchimie, démiurgie¹). Une incursion dans le sport de haute performance avec l'éclairage des sciences cognitives nous a montré la référence à des paradigmes communs. Rappelons-nous le nombre de similitudes avec les pensées/pratiques en Chine traditionnelle et contemporaine relevées au niveau des méthodologies qualitatives que nous utilisons : méthodes compréhensives, systémiques, pragmatiques, interactionnistes. Certaines approches des sciences contemporaines occidentales redécouvrent et reformulent la sagesse taoïste. Sous certains aspects, le sport de haute performance ne serait-il pas un art et ne ferait-il pas appel à une forme de créativité ? L'acte créatif ne serait-il pas d'une certaine manière une performance de haut niveau ?

En creusant quelque peu ces aspects, nous avons découvert des rapports inattendus avec les processus créatifs. L'essence même du taijiquan est de l'ordre de cette tension essentielle évoquée par Kuhn (2008), de cette contradiction chère à Jung (1980b, 1982) dans laquelle les oppositions sont à la fois maintenues et dépassées. Cette tension conflictuelle à l'origine de toutes choses pour Héraclite (Wunenburger, 2005) permet de comprendre l'action efficiente (Jullien, 1996), se retrouve dans toutes nos activités quotidiennes (Laban, 2003). Elle est à la base de l'écriture (Zweig, 2008). Pour Poincaré, on pourrait même y trouver les fondements de la géométrie (Berthoz, 2005). Ce combat entretenu et dépassé, symbolisé par une paire primordiale, indéfiniment déclinée, fonde le *Taiji* ainsi que l'alchimie occidentale (Perrot, 2000). L'ordre et le désordre, la clôture et la fermeture et tous leurs corollaires investissent désormais les sciences cognitives de manière démiurgique (Fleurance, 2009). Il semble que l'imagination appartienne à un monde intermédiaire qualifié d'imaginal par Henry Corbin. Denis Hauw (2009) parle de couloirs entre deux mondes. Le taijiquan comme le soufisme pratiquent des mouvements à caractère cosmogonique, le corps et l'imagination travaillant de concert. C'est donc, à l'instar de l'alchimie, une imagination active agissant sur la matière à l'aide d'images intériorisées (Jung, 2004). Cette pensée créatrice est présentée comme une pensée du cœur (Corbin, 2006, Despeux : 1981). Qu'il soit appelé « trajet anthropologique » (Durand, 1992), « corps taoïste » (Schipper, 1997), « unité esprit-âme-corps combinée avec l'*unus mundus* » (Jung, 1982) ou « corps-esprit-monde » (Fleurance, 2009), l'être humain entier interagit avec ses différents environnements. Dans notre parcours, nous avons

1. Dans le sens que lui donne Nancy Midol (1995 : 11) à savoir un processus dynamique qui met en mouvement, *qui invente de l'espace/temps qui fait sens en prenant forme*. Nancy Midol précise la double fonction du démiurge : organisation du chaos et insertion de chaos dans des structures figées.

régulièrement croisé le chaos (Feyerabend, 1979, Jung, 1973, Zweig, 2008, Fleurance, 2009). Il semble, comme nous le montre chaque enchaînement de taijiquan, que tout ordonnancement vient du chaos, se transforme en de multiples formes transitoires avant de retourner au chaos. Il n'y aurait donc pas de maîtrise figée. La seule voie possible serait de s'adapter aux changements par des ajustements constants, d'être capable d'affronter l'indétermination et d'accueillir l'inattendu (Hauw, 2009). L'agir créatif ne se conforme à aucun plan (Jullien, 1996, Fleurance, 2009), il exploite le potentiel de la situation, il fait éclater tous les schémas (Perrot, 2000). Il faudrait alors se libérer de l'art pour entrer dans le grand Art.

5.2 Poursuite de la thèse et du questionnement

Suite à la constatation de nombre de similitudes entre manières de penser et d'agir en Chine et en Occident et après avoir passé en revue quelques aspects fondamentaux du taijiquan, il nous semble que nous disposions d'assez d'appuis pour maintenir notre thèse des critères communs de l'agir créatif en Chine et en Occident et du taijiquan comme méthode y conduisant.

Le problème reste toutefois entier. Nous avons rencontré des manifestations du processus créatif dans des pratiques. Des schèmes, des patrons, des couloirs, des notions sont apparues et puis, arrivant au moment qui retient toute notre attention dans ce travail : « silence radio ». Nous nous sommes retrouvé à quelques reprises de « l'autre côté du miroir ». Là, nous étions dans un autre monde. Ce qui en revient semble incompréhensible, hermétique à celui qui n'y est jamais allé. Nous disposons, selon nous, d'assez d'éléments pour tenter l'aventure. Pour employer le langage des sciences cognitives, il nous semble que le contexte contienne suffisamment de possibles, que c'est viable. Il nous appartient maintenant de continuer de nous questionner, de préciser nos patrons, pour tenter d'éclairer ces couloirs entre deux mondes et d'être attentif aux caractéristiques des couloirs : éviter les voies sans issue (couloirs filtrants), choisir les routes permettant des réorientations fructueuses (couloirs d'orientation) et se laisser porter par le flux lors des trajets sur autoroutes (couloirs d'attente).

DEUXIÈME PARTIE :

TERRAIN

1. Prérequis



Photo 6 : *D'Eau*, Eric Panichi, 2011, crédit photo Eric Panichi.

1.1 *Savoir implicite*

J'ai découvert le *Guide de l'enquête de terrain* (Beaud & Weber, 2010) et lu *L'enquête et ses méthodes* (Kaufmann, 2008) à la fin de mon terrain.

J'ai constaté que la façon dont j'avais opéré correspondait assez bien aux descriptions, recommandations et conceptions présentées dans ces livres. Ceux-ci sont donc devenus des guides pour la rédaction de mon enquête de terrain. J'avais néanmoins développé tout un savoir implicite par le taijiquan :

- Séjours d'étude en Chine ;
- Enseignement dans des contextes variés ;
- Création et gestion d'une école ;
- Pratique du travail avec partenaire.

En effet, je suis allé en Chine pour approfondir l'art du taijiquan. J'ai reçu autant,

sinon plus, de la rencontre avec un « univers apparemment autre ». J'ai appris à observer, à écouter, à suspendre mes jugements hâtifs. Je me suis ouvert à considérer la validité et la pertinence d'autres modes de faire, de penser, d'interagir. Par l'enseignement, j'ai expérimenté divers rôles et modes d'interactions. Enseigner une matière, quelle qu'elle soit, nécessite un bagage technique ainsi que des méthodes pédagogiques : on peut être tour à tour orateur lorsqu'on explique quelque chose à quelqu'un, jardinier quand on le met en situation de s'expliquer quelque chose à lui-même, interprète au moment où on explique quelque chose avec lui (Caulier, 2010). Pourtant, l'on ne devient véritablement enseignant que lorsqu'on se transmet soi-même en état de transformation. J'ai aussi pris conscience de l'aspect manipulatoire inhérent à toute pédagogie qui, en se donnant bonne conscience, fait en sorte que l'individu occupe « librement » la place qu'on lui a déterminée. J'ai un moment pensé très naïvement qu'il suffisait d'être un technicien aguerri et un pédagogue impliqué pour faire école. Je me suis bien vite rendu compte qu'il fallait surtout savoir écouter, observer et être capable de passer du temps à résoudre des problèmes de communication. Le travail avec partenaire en taijiquan entraîne à écouter l'autre, à le comprendre, à le suivre, à assimiler et à répondre. Recommandation des maîtres : suivre l'autre comme son ombre, ne rien lui donner, être complètement réceptif. Encore fallait-il savoir que je savais et transférer ce que je savais !

1.2 (Se) préparer

Mes lectures préalables m'ont amené à me poser mes premières questions, car arriver sur terrain « sans idées », c'est arriver avec ses prénotions et préjugés, c'est-à-dire avec beaucoup d'idées fausses. Ma première idée fausse était en rapport avec l'intérêt du terrain. Depuis quelques années, je m'étais habitué au confort des bibliothèques. J'y avais trouvé tellement d'informations qui avaient enrichi ma pratique et ma compréhension du taijiquan sur de nombreux plans. J'oubliais les multiples séjours dans « l'Empire du milieu » pendant une dizaine d'années. Ceux-ci constituaient véritablement le socle de mon expérience, les lectures n'avaient fait que compléter la richesse du contact avec la réalité, avec la source.

Après les quelques appréhensions de retourner sur le terrain, de me plonger dans un nouveau terrain, je suis très vite entré dans l'univers des créatifs. Je l'ai habité autant qu'il m'a habité. J'ai pris mes premiers contacts début septembre 2010, réalisé mon dernier entretien fin janvier 2011 et bouclé la retranscription en avril 2011. J'ai discuté avec ma directrice de recherche, effectué des simulations. J'ai préparé et je me suis préparé.

Je pense qu'il est nécessaire de posséder un minimum de bagage technique, d'acquérir quelque peu *Les ficelles du métier* (Becker, 2002). Cependant, ce qui déclenche l'alchimie de la rencontre, c'est l'attitude intérieure. L'ouverture, la confiance, la cohérence sont tout aussi contagieuses que la fermeture, la méfiance, la duplicité. Chaque rencontre est unique, le rythme, la distance, le ton, les formules sont chaque fois à trouver, à (ré) inventer, à ajuster en permanence. La mise en place prend du temps et puis, tout à coup, les choses peuvent se précipiter. On n'a droit qu'à une seule tentative, l'expérience ne peut pas être recommencée. Très vite, très tôt, trop vite, trop tôt, j'ai obtenu un rendez-vous avec une personnalité d'une créativité exceptionnelle réalisant des créations (re) connues à l'étranger. Ce musicien classique compose de la musique contemporaine. Il a, en outre, étudié la philologie romane. Formé dans un moule et sorti de ce moule, il en parle avec beaucoup de justesse (entretien 05 : pp. 267-275, annexe II). La rencontre était magique mais mon expérience était insuffisante, mes outils pas assez affûtés, ma technique insuffisamment assimilée. Par la suite, j'ai donc pris mon temps, c'est-à-dire que j'ai accepté d'en perdre. Combien de fois, ai-je été ramené à ma pratique du taijiquan : l'extrême lenteur engendre l'extrême vitesse.

1.3 Mobiliser tous les sens

L'enquête, comme l'alchimie, réclame l'homme total. Tous les sens sont en éveil :

- Toucher et être touché par les personnes, par les lieux ;
- Sentir, flairer d'où vient la tendance et où elle va ;
- Voir, entrevoir, avoir une vision claire des contextes, des relations ;
- Goûter, apprécier la douceur tout autant que le piquant des situations ;
- Ecouter au-delà des mots, des tonalités, des changements de tonalités, les silences.

En plus des cinq sens communs, l'enquête nécessite de développer un sixième sens : celui du policier, du traqueur, du chasseur : chercher des traces, rassembler des indices, imaginer des scénarii, trouver un fil conducteur, s'intéresser aux objets minuscules, ramener des preuves. Il faut à la fois, de manière active, quasi obsessionnelle, vouloir comprendre et de façon très passive s'ouvrir à ce qui vient, suivre des pistes imprévues. Jean-Claude Kaufmann (2008 : 117) conclut sa réflexion sur l'entretien compréhensif en conseillant de lire son livre, puis de l'oublier *afin de forger ses propres outils adaptés à l'enquête à mener, d'imaginer sa méthode personnelle*. L'expérience est irremplaçable, elle résulte d'une pratique intégrant les acquis de manière sélective dans une démarche personnelle. Dans ce domaine, le savoir explicite ne peut être transmis qu'à faible

dose, l'auteur reconnaît aussi l'importance du travail et de la rigueur pour trouver sa méthodologie personnelle. Le sociologue du CNRS nous propose certaines images pour nous aider à trouver notre style, pour que notre écriture acquière de la distance, de la hauteur et de la légèreté. Nous pouvons devenir un romancier classique qui présente au travers d'une succession d'intrigues une histoire où tout est parfaitement lié, un sculpteur qui ne se laisse pas emporter par la matière ou un monteur de film qui sélectionne les extraits pour confectionner un enchaînement coulé et représentatif (*ibid.* : 109-110).

Pour Becker (2002 : 123), nous travaillons à la manière des paléontologues qui, à partir de quelques os, reconstituent le squelette entier ou des archéologues qui, au départ de quelques ustensiles quotidiens, imaginent la cuisine complète. Daniel Cefaï (2010), dans *Une perspective pragmatiste sur l'enquête de terrain* déclare que l'on ne peut formuler de règles générales à propos des multiples situations d'enquêtes de terrain. Dans des situations imprévisibles, il faut laisser agir *le hasard des rencontres et des événements, la chimie des « atomes crochus » ou des « mauvaises vibrations »* (*ibid.* : 33). Le chercheur préconise l'abandon de la rigidité académique et des jargons pour laisser, sur le terrain, parler les facultés affectives et perceptives, les pratiques et valeurs éthiques *incarnées dans le bâti corporel du chercheur et se mettre au diapason avec d'autres corps* (*ibid.* : 33).

Pour l'auteur (*ibid.* : 51), le corps de l'ethnographe est *le médium du travail de terrain (...), l'opérateur du savoir ethnographique (...) matrice de réceptivité et de spontanéité, de passivité et d'activité*. Lieu d'interactions, le corps donne corps à la compréhension.

1.4 Entrer dans la danse

Daniel Cefaï (2010) se questionnant sur le bon dosage d'observation et de participation, définit une échelle du « plus détaché » au « plus impliqué ». Nous n'avons ni la possibilité de nous extraire du temps et de l'espace pour occuper une position de surplomb total ni la capacité de devenir complètement l'autre. Il attire l'attention sur les risques d'une implication trop forte. Lorsqu'on vire indigène, on perd la prise sur son objet, on oublie ce pour quoi l'on est là et l'on finit par abandonner l'étude. J'ai été confronté en Chine à cette question du positionnement. J'ai rencontré, identifié et constaté les inconvénients des deux pôles. Je les avais nommés à l'époque le « touriste perpétuel » et le « Chinois plus chinois que les Chinois ». Dans les deux cas, l'étude approfondie est impossible. Il faut pouvoir trouver sa place dans ce *théâtre où les acteurs improvisent des cours d'action conjointe, tout en jouant des bouts de scripts ou des bribes de scénarios*

qui leur incombent et tout en étant tenus par des agencements techniques, juridiques, institutionnels ou autres (ibid. : 49). Cette place n'est pas déterminée une fois pour toutes, elle est sans cesse réajustée, redéfinie, renégociée parmi les infinies variations de modalité et dans les multiples dimensions des interactions caractéristiques du terrain.

En fin de compte, il faut bien se rendre à l'évidence : la plus grande partie de l'enquête échappe à la planification, à la conception et à la délibération. Dans le feu de l'action, il n'y a pas de temps pour thématiser, le réglage relève davantage d'une *«réflexivité réflexe (...) Le rapport au contexte requiert une intelligence corporelle (...) C'est aussi s'imprégner d'une atmosphère sensorielle (...) bref, être réceptif au monde et y accorder son corps (ibid. : 53, 54).* Cette approche vise à une (ré)orientation dans l'espace et dans le temps, passe par un (ré)ajustement avec les choses et avec les autres et par une (ré)inscription dans les activités en train de se vivre et de se faire. Elle se compose d'incessants micro-passages entre dépossession de soi et reprise de soi. Pour descendre dans les profondeurs du terrain, il faut aussi être un bon danseur qui entre dans ce ballet où les corps humains et non humains s'attirent, se repoussent, se frôlent au gré des agencements situationnels. Ces expériences corporelles et intercorporelles dans une dynamique de sublimation convertiront la chair du monde en mots incarnés.

Nous retrouvons dans cette approche du terrain des caractéristiques que nous avons déjà mises en évidence :

- Opposition complémentaire (activité et passivité) ;
- Importance du corps ;
- Etre entier (corporel, affectif, perceptif, sensitif) ;
- Travail et rigueur ;
- Intégration suivie d'oubli ;
- Trouver son style ;
- Mise en accord du corps avec le monde ;
- Hasard ;
- Les choses en train de se faire ;
- Transformations, sublimation.

1.5 Objectif de l'enquête

Nous nous intéressons à l'expérience créative. Nous nous questionnons sur la possibilité de provoquer des états créatifs. Pour répondre à cette question, nous devons d'abord mettre en évidence les éléments, les contextes qui permettent de passer de la

créativité à la création. Parmi la diversité des multiples aptitudes créatives se combinant pour donner naissance à des créations infinies et variées dans les nombreux domaines de l'activité humaine, pouvons-nous distinguer quelques invariants ? Est-il possible de comprendre comment ces invariants interagissent les uns avec les autres ? Apporter des éléments de réponse à ces deux questions nous permettrait, certes, de mieux appréhender l'expérience créative mais nous n'aurions toujours pas répondu à notre question : peut-on provoquer l'état créatif ? Nous devons nous interroger sur les conditions qui permettent de réunir ces invariants et sur celles qui les amènent à interagir pour engendrer quelque création. Nous pourrions ensuite vérifier si une certaine pratique du taijiquan prend en compte ces invariants et favorise leurs interactions créatives. Cette étape nous permettra de valider ou d'infirmer notre hypothèse.

A la suite de Pierre Paillé et d'Alex Mucchielli (2010 : 24), nous partons à la recherche de formes puisque nous considérons que l'expérience essentielle de l'être humain est « *un assemblage de formes* » créées à partir de portions d'expérience de soi, des autres et du monde. Les phénomènes ne nous apparaîtront donc pas directement puisqu'ils n'existent pas en eux-mêmes dans un vide environnemental mais sont contextualisés. Soulignons également que, lorsque nous faisons appel à l'une ou l'autre notion théorique, c'est pour prendre appui sur elle.

2. Méthode d'enquête



Photo 7 : *Abrazo de tango*, Buenos Aires, 2010, crédit photo Greet Busselot.

2.1 *Entretien non directif*

Nous avons opté pour l'entretien non directif. Nous avons laissé à chaque interviewé la liberté de parcourir la question ouverte comme il l'entendait. Nous avons évité toute intervention directive, nous avons accepté les silences et adopté une attitude empathique. Nous nous sommes limité à des relances reprenant les mots ou les formules de nos interlocuteurs. Nous avons parfois, en cours d'entretien, reformulé la question en recentrant sur l'aspect qui concerne notre recherche : celui du vécu, de l'expérience.

Le non directif n'est pas le laisser faire, ni le rien faire, il mobilise au contraire une grande attention, une extrême vigilance, une activité intérieure intense. Nous soutenons de manière permanente notre interlocuteur dans sa réflexion, nous sommes attentif aux flots d'images, de sensations et de perceptions qui se manifestent dans notre être. La compréhension des états créatifs qui se déroule là sous nos yeux, est à portée de main. Ce sont ces instants-là, ces élans-là que nous devons capter. Plus tard, nous en extrairons la substantifique moëlle, nous mettrons en forme, nous traduirons en formules.

Auparavant, j'avais déjà été interpellé par les résultats surprenants des méthodes non directives. A la suite du premier module de formation de formateurs que j'avais mis

en place voici près de vingt ans, une psychopédagogue fraîchement retraitée nous proposa un accompagnement visant à identifier les valeurs de notre école. Nous nous demandions ce qui allait bien pouvoir sortir de ces quelques matinées où nous nous étions contentés de répondre à quelques questions simples et ouvertes. Notre animatrice ne disait presque rien, n’amenait rien, sa présence calme et bienveillante nous mettait en confiance. A l’issue des rencontres, trois caractéristiques émergèrent : le lien avec la source, la compétence, la convivialité. Aujourd’hui encore, ce sont nos spécificités.

2.2 Voler la technique

Mon professeur et maître Men Hui Feng est l’un des experts les plus reconnus en taijiquan. J’ai souvent vu des pratiquants étrangers venir de très loin pour le rencontrer. Parfois il leur permettait d’assister à l’un de ses cours. Lorsqu’émervillés, ils lui demandaient s’ils pouvaient filmer, il refusait systématiquement. Ils repartaient très déçus en pensant qu’ils avaient affaire à quelqu’un d’un autre temps qui ne comprenait pas l’intérêt des technologies modernes. Men Hui Feng utilisait depuis longtemps des supports techniques modernes. Ce à quoi il voulait éveiller les pratiquants, c’était à cultiver une disposition qui permette d’absorber avec tout son être. Lorsque nous travaillions ensemble, de temps en temps il s’arrêtait. Il marquait bien la solennité de l’événement. Avec quelques gestes, il me montrait l’attitude que je devais adopter et il la prenait afin que je la perçoive et m’y installe à mon tour. Il me montrait ensuite quelques mouvements habités d’une vitalité extraordinaire. Il ne faisait pas ces mouvements une dizaine de fois : juste une seule fois. Les maîtres disent qu’il faut voler leur technique. Il s’agit bien sûr d’un rapt encouragé et consenti. Ces moments attrapés, captés, volés sont inscrits au plus profond de mes fibres. Encore aujourd’hui, je peux les rappeler et en découvrir des aspects inaperçus au moment où ils se sont produits. Les expériences accumulées entretemps me permettent de mieux en comprendre certaines strates.

2.3 Moments d’explicitation

Claire Petitmengin (2001) a abordé l’étude de *L’expérience intuitive* dans une perspective phénoménologique en utilisant notamment *L’entretien d’explicitation* mis au point par Pierre Vermersch¹ (2010). Si elle trouve le projet d’Husserl extrêmement

1. La première édition de cet ouvrage date de 1994.

intéressant, elle reconnaît la difficulté de la mise en œuvre, c'est pourquoi elle a élaboré sa propre méthode (*ibid.* : 94). Elle mentionne également les difficultés survenues dans l'utilisation de l'entretien d'explicitation : la maîtrise de la technique demande du temps et même après l'avoir intégrée, elle n'a pu recueillir que des moments d'explicitation (*ibid.* : 130). Nous avons, quant à nous, opté pour une approche phénoménologique inspirée par les phénoménologies pratiques de Nathalie Depraz et de Zhuangzi. Nous sommes sensible à l'approche de Pierre Vermersch, nous en reprenons certains éléments. Nous préférons cependant laisser surgir les moments d'explicitation en les suscitant par une attitude intérieure dans un contexte non directif plutôt que de les provoquer par des questions de plus en plus ciblées.

Pierre Vermersch (2010 : 18-19) relève divers problèmes liés à la verbalisation de l'action. J'en retiens deux : la part la plus cruciale du savoir-faire en acte est non consciente et nous n'avons jamais été formé pour la verbaliser. Sa méthode vise à faire accoucher l'élève des savoirs implicites qu'il porte en lui. Pierre Vermersch a remarqué que l'on parle de façon formelle de son savoir et de manière impliquée de son expérience. Dans le deuxième cas, il parle de « *position de parole incarnée* ». Les critères suivants (*ibid.* : 60-62) permettent de la repérer :

- Décrochage du regard ;
- Ralentissement du débit de parole ;
- Congruence du verbal et du non verbal.

Il propose différents moyens (*ibid.* : 63-69) pour guider vers la prise de parole incarnée :

- Ralentir le débit de la parole ;
- Faire spécifier le contexte ;
- Faire spécifier les sous-modalités (par exemple qualités du son ou de la parole pour la modalité auditive) ;
- Reformulations ;
- Etc.

L'auteur enjoint finalement l'intervieweur à fabriquer sa propre technique d'entretien avec laquelle il ne conserve pas un rapport d'extériorité puisqu'*il est (il devient) lui-même l'instrument* (*ibid.* : 171).

2.4 Travail d'explicitation : quelques formes

Je nuancerai le propos de Pierre Vermersch au sujet de la non conscience du savoir-faire en acte et de l'incapacité à le formuler. Je pense que nombre de personnes concernées par ma recherche, à savoir des créatifs ayant réalisé dans leur domaine des créations exemplaires, ont, à leur manière, rendu conscient l'essentiel de leur savoir-faire en acte et ont développé leurs propres outils (vocabulaire, images, méthodes) pour formuler leur démarche. Leurs créations ne seraient-elle pas des formes d'explicitation de fragments sortis de leur inconscient et mis en forme par leur savoir-faire en acte ?

Les quelques exemples suivants illustreront les multiples formes que peut prendre ce travail d'explicitation néanmoins caractérisé par quelques invariants.

2.4.1 La maîtrise du taijiquan de Men Hui Feng

Un maître de taijiquan comme Men Hui Feng a particulièrement pris conscience de tout ce qui se passe à l'intérieur de lui-même lorsqu'il effectue le moindre mouvement, il montre et induit la disposition intérieure pour vivre ce type d'expérience. Il ne l'a pas modélisé de la même manière que Pierre Vermersch. Lorsqu'on pratique et transmet le taijiquan à ce niveau-là, cette démarche paraît évidente. Nous pourrions nous questionner sur la pertinence du mode d'expression : Qu'est ce qui est le plus approprié pour en rendre compte : les mots, les images, les mythes, les symboles ? Nous pourrions poursuivre en nous demandant si le répétitif caractéristique des pratiques traditionnelles ne vise pas à rendre conscients, vivants et incarnés les paroles et les gestes. En effet, les traditions considèrent qu'il vaut mieux répéter constamment les mêmes gestes et les mêmes paroles plutôt que de multiplier indéfiniment les gestes vides et les paroles creuses. Dans ces pratiques traditionnelles, les symboles, mythes et légendes ne sont-ils pas des explicitations de l'agir rituel ? Cet agir rituel ne tend-il pas à faire naître un agir vivant, incarné, conscient, créatif ? Nous pourrions aussi nous demander si l'acquisition d'une maîtrise accompagnée d'une pratique de transmission ne passe pas automatiquement par une forme d'explicitation ? Forme dans laquelle, comme le souligne Pierre Vermersch, l'on devient soi-même l'instrument.

2.4.2 Le boucher de Zhuangzi

Jean François Billeter (2002) nous montre que Zhuangzi se réfère à sa propre expérience qu'il décrit avec une grande précision. Le sinologue nous propose nombre de descriptions d'activités parfaitement intégrées et explicitées de manière magistrale,

tel le cas du célèbre boucher taoïste. Les différents stades de l'apprentissage sont mis en évidence avec une économie de moyens remarquable. Au début, lorsque le boucher découpe un bœuf, il se bat contre toute sa masse ; après quelque temps, il commence à vaincre la résistance, puis un jour, le rapport se transforme, il trouve le bœuf par l'esprit. Comme le fait remarquer Jean François Billeter (*ibid.* : 17) : *Cet « esprit » ne peut être que l'activité parfaitement intégrée de celui qui agit.* Ces étapes nous sont familières, elles nous parlent, nous les avons vécues dans nos différents apprentissages, Zhuangzi nous fournit un paradigme (*ibid.* : 19). Le boucher Ting est conscient des transformations qui se sont opérées en lui et dans son rapport avec l'environnement. Il est en outre capable de les expliciter. En effet, lorsque qu'il explique sa technique au prince Wen-houei, celui-ci, en l'écoutant parler, saisit l'art de nourrir la vie. Romain Graziani (2006 : 43, 44) précise que par la simple description de son travail, le boucher agit directement sur l'esprit de son maître ; en fait, il lui livre le secret de sa puissance interne, il lui transmet le principe même d'opérativité du réel.

2.4.3 Le centrage Corps-Esprit de Bonnie Bainbridge Cohen

Le Body-Mind Centering (BMC) – Centrage Corps-Esprit – est un voyage empirique et continu dans le territoire vivant et changeant du corps (Bainbridge Cohen, 2002 : 21). Entremêlant le vécu et le conceptuel, revalorisant le senti, le ressenti et l'agi, le BMC favorise le passage de l'observation à l'incorporation. L'un des piliers de l'élaboration de cette méthode par Bonnie Bainbridge Cohen fut son travail, dès la fin des années 70, avec des danseurs explorant la relation entre le mouvement et la pensée. Leur faculté de voyager dans le corps, de partir spontanément dans le mouvement et de verbaliser ensuite leurs découvertes s'est révélé être une expérience très éclairante.

S'inspirant des données des sciences et de la médecine occidentales tout autant que des pratiques et philosophies orientales, le BMC intègre à la fois l'apprentissage cognitif et l'apprentissage empirique des divers systèmes du corps. Dans cette approche décloisonnante, chaque pratiquant est l'étude, l'étudiant et le professeur. La base de tout le travail de Bonnie Bainbridge Cohen est d'utiliser son propre corps comme base d'apprentissage. Nos sens nous communiquent des informations sur notre milieu intérieur (nous-mêmes) et sur le milieu extérieur (les autres et le monde). Après avoir exploré pendant de longues années le mouvement à partir des muscles et du squelette, Bonnie Bainbridge Cohen s'applique à (faire) initialiser le mouvement à partir des organes. Elle amène nombre de professionnels du mouvement à vivre leur corps plutôt que de se le représenter, à dépasser la barrière du mécanique pour entrer dans le domaine de

l'organique. Avec le même enthousiasme, l'éternelle chercheuse explore ensuite les glandes, le cerveau, le flux des liquides corporels, etc.

2.4.4 Le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski

Pour Jerzy Grotowski (1971), l'acteur est le seul élément indispensable au théâtre dont l'objectif est une rencontre authentique entre le spectateur et l'acteur. C'est pourquoi, le théâtre ne demande pas des mouvements symétriques comme en gymnastique ; il réclame des mouvements organiques. Le corps dilaté de l'acteur est un corps chaud. Toutes ses particules produisent plus d'énergie, dans un mouvement accéléré ; elles s'attirent et se repoussent avec davantage de force et de vitesse, dans un espace plus grand. Jerzy Grotowski demandait à ses acteurs de penser avec tout leur corps. Dans un stage à l'I.N.S.A.S à Bruxelles en 1966, il déclarait (*ibid.* : 168) *Dans tout ce que vous faites, il faut garder à l'esprit qu'il n'y a pas de règles fixes, pas de stéréotypes. L'essentiel est que quelque chose doit venir du et par le corps. (...) Vous devez penser avec tout le corps.* Le créateur du Théâtre Laboratoire avait développé sa propre terminologie issue de son expérience et de sa recherche. En octobre 1980, lors de la première session de l'ISTA (International School of Theatre Antropology) à Bonn, Jerzy Grotowski, en abordant les rapports entre *logos* et *bios*, exprimait le fait que selon lui, l'acteur oriental nous apparaît comme vivant parce que son *logos* conserve quelques principes du *bios*. L'un de ses élèves, Eugenio Barba, a beaucoup œuvré dans le domaine de l'anthropologie théâtrale. Prenant ses distances avec les traditions théâtrales occidentales, Eugenio Barba (Barba & Savarese, 1985) s'intéresse davantage à la « physiologie » de l'acteur plutôt qu'à sa « psychologie ». Pour lui, les principes de base sur lesquels le travail de l'acteur s'appuie sont de nature physique. *L'expressivité de l'acteur découle – presque malgré lui – de ses actions, de l'usage qu'il fait de sa présence physique* (*ibid.* : 22). Dans diverses approches théâtrales orientales dont il s'inspire, l'acteur en engendrant des mouvements d'oppositions complémentaires à l'intérieur de son corps modifie la qualité de son énergie. C'est le fondement du *bios* scénique, de la pré-expressivité : une énergie contenue, retenue qui, à tout moment, peut se transformer en actions et réactions précises. Cette façon de mobiliser le corps, de le percevoir, de jouer avec ses énergies provient de l'influence des arts martiaux sur une très grande partie de la théâtralité orientale¹. Cette pré-expressivité de l'acteur, sorte d'induction perceptive, entraîne chez le spectateur une

1. Par exemple les influences du *wushu* chinois dans l'Opéra de Pékin, du *kalaripayattu* (art martial) dans le *kathakali* (théâtre dansé) tous deux originaires du Kerala indien ou encore du *budô* japonais dans le *kabuki*.

réaction précédant l'interprétation. La pré-interprétation est la réponse physiologique du spectateur à la pré-expressivité de l'acteur. Eugenio Barba crée lui aussi son propre vocabulaire pour désigner les principes qui reviennent : extra-quotidien, danse des oppositions, un corps décidé, etc.

2.4.5 L'anthropologie du geste de Marcel Jousse

Marcel Jousse (1974) constatant le peu d'intérêt de la science occidentale pour les gestes vivants de l'homme, celle-ci préférant étudier les résidus morts de ces gestes, ouvre une brèche au travers de l'anthropologie du geste. L'homme, en s'observant, devient son découvreur. En renouant avec la mémoire vivante, en étudiant l'homme à même la vie, l'expérimentateur devient l'expérimenté. Pour Marcel Jousse, l'homme n'est pas un classeur de notes mais un « mimeur »¹. Les différents rythmes et interactions du réel se rejouent en l'Anthropos qui réfléchit tout l'Univers. Les choses se répercutant dans le découvreur sous leur forme interactionnelle, Marcel Jousse utilisera l'expression de « l'Agent-agissant-l'Agi ». Son exhortation à réviser l'anthropologie en fonction de la vie est toujours d'actualité : *L'Anthropos a, pour, ainsi dire, vitalement cristallisé, dans son propre corps, le réel fugitif sous la forme de vivantes « Perles-Leçons » gestuelles, afin de le garder, de le porter et de le traditionner de génération en génération (ibid. : 84)*. Dans l'avant-propos de *L'anthropologie du geste* (ibid. : 28), le « Comité des Etudes Marcel Jousse » rappelle que celui-ci a dû, *pour remplir son rôle d'orientateur, (...) se forger son outil d'expression et se créer un vocabulaire neuf, précis, algébrique au besoin, coiffant les faits observés*.

2.4.6 Le corps dansant de Wilfride Piollet

Nadège Tardieu (2009 : 39-56), dans un dossier sur *Le corps dansant* dirigé par Nancy Midol et Dominique Praud, nous emmène sur le chemin de la transmission d'un savoir corporel en danse. Wilfride Piollet enseigne la danse classique à Paris sans barre ni miroir. Sa rencontre avec Bonnie Bainbridge-Cohen l'amène à repenser entièrement l'entraînement du danseur².

Elle aide ses élèves à découvrir des points d'appui précis dans le corps et à les mettre en relation. Par une visualisation en acte, elle les amène à expérimenter une

1. Constatant la nature essentiellement gestuelle de la langue palestinienne et considérant les grands prophètes comme de grands mimeurs, Marcel Jousse relativise le vernis gréco-latin de notre civilisation. Dans sa démarche, la vieille Gaule récitante et la Galilée enseignante vibrent à l'unisson.

2. http://fr.wikipedia.org/wiki/Wilfride_Piollet consulté le 27 octobre 2011 à 9h15.

réalité corporelle à trois étages (tête, cœur, bassin). A l'intérieur d'un cercle formé par les élèves, le maître réalise un mouvement en le décortiquant, indique les zones concernées sur le corps d'un élève, caricature ce qu'il faut éviter. Les parties du corps à mobiliser, les mises en relation à effectuer, les mouvements à réaliser sont nommés. Les trajets dans le corps et les temporalités sont précisés. A certains moments, le maître effectue les mouvements en miroir, à d'autres il accompagne l'élève avec la main. Le regard est éduqué à percevoir le mouvement chez le maître, chez un élève, dans son propre corps. Nadège Tardieu (*ibid.* : 41) déclare que le procédé consiste à « voir » *le corps tel qu'il est nommé par le maître en liant l'acte de voir à un faire*. Par cette méthode, l'élève accède à un imaginaire dynamique de son propre corps. Les mouvements produits s'articulent à partir de mouvements d'ascension et de chute.

2.5 Démarche d'explicitation incluse

Ces quelques exemples montrent le passage incontournable par le corps, la recherche d'une disposition intérieure, d'une présence, d'une auto observation amenant à une auto découverte.

Je retrouve point par point chez Wilfride Piollet la méthode de transmission utilisée par Men Hui Feng et que j'utilise à mon tour. Le but d'un art comme le taijiquan n'est-il pas de devenir conscient de ses mouvements intérieurs, d'être réceptif aux dynamiques internes d'un partenaire/interlocuteur et de décoder les ambiances et potentialités d'un contexte ? Comment enseigner un tel art sans s'être livré à une démarche d'explicitation ? Cette approche est-elle propre à certaines disciplines telles le taijiquan, la danse ou le théâtre ou bien caractérise-t-elle l'accès à un certain niveau de pratique ? Ne serions-nous pas en présence de ce que certains appellent la maîtrise ? Chaque technique, chaque art poussé jusqu'à la maîtrise ne recèlerait-il pas en lui-même cette possibilité de mise en lumière du mode de fonctionnement des choses et cette capacité d'éveiller d'autres à cette perception ? Les maîtres, dans quelque domaine que ce soit, ont-ils besoin d'une méthode comme celle de Pierre Vermersch, sinon pour confirmer ce qu'ils savent et ce qu'ils font ? Une telle méthode peut-elle transformer les non maîtres en maîtres ? Ne sommes-nous pas en présence d'une démarche caractéristique de la modernité ? Proposer un savoir en miettes : quelqu'un donne des explications à propos du savoir, un autre à propos du savoir-faire, un troisième à propos du faire savoir (marketing), un quatrième à propos du savoir-être, un cinquième à propos du savoir-devenir, un sixième à propos du savoir du savoir et finalement un septième à propos du savoir expliquer son savoir. N'y a-t-il pas

une méthode, un mode de transmission qui réunisse ce qui est éparé ?

Jerzy Grotowski, Bonnie Bainbridge Cohen, Men Hui Feng, Marcel Jousse, Eugenio Barba, Wilfride Piollet ont passé leur vie à explorer leur corps, à le sentir, à le comprendre, à penser par le corps et avec le corps, à traduire en images et en mots leurs expériences. Ils ont accompagné beaucoup d'autres sur ce chemin, ils ont tous développé des qualités d'empathie exceptionnelles. Ils ont créé leur méthode, forgé leur vocabulaire, ils sont partis d'un domaine et ont largement débordé. Comme le boucher de Zhuangzi, ils agissent sur l'être entier, ils touchent l'esprit de ceux qui les approchent. Ils introduisent au mode de fonctionnement des choses.

2.6 Exploiter les ressources (du taijiquan)

Je pense que les longues années de pratique et d'enseignement du taijiquan nourries en parallèle par l'étude de travaux tels que ceux précités m'ont permis de pratiquer, d'induire et de reconnaître les principes mis en évidence par Pierre Vermersch. Je me suis permis ces détours pour montrer que des approches non conventionnelles ne bénéficiant pas de labels académiques peuvent se montrer aussi efficaces, sinon plus. Ma méthode d'enquête correspond donc bien à celle d'un chercheur en mouvement faisant corps avec ses recherches, à celle d'un bricoleur qui mobilise sa corporéité et trouve des solutions originales et ingénieuses en détournant les objets de leur but premier. Ce profil décrit par Marie Santiago (2010 : 205) a déjà été évoqué précédemment. Je suis donc allé puiser dans les ressources du taijiquan, dans mes ressources découvertes et actualisées par le taijiquan, les éléments nécessaires à mon enquête de terrain. Le travail sur ce que les Chinois désignent sous le terme générique d'énergie ne représenterait-il pas une clé essentielle dans une méthode d'enquête qualitative ? Le corps dilaté enveloppant l'interlocuteur n'amènerait-il pas une relation/communication d'un autre ordre ? Peut-on aller à la recherche de vivantes perles leçons chez les autres sans avoir trouvé et exploité les siennes ?

En faisant appel à l'expérience des auteurs convoqués, ne sommes-nous pas une fois de plus entrés au cœur du processus créatif ?

Pourquoi les approches évoquées reliant le corps et l'esprit, l'individu et son environnement, la théorie et la pratique n'ont-elles pas eu plus d'écho en dehors de leur domaine ? Les théoriciens feraient-ils peur aux praticiens ? Les praticiens feraient-ils peur aux théoriciens ? Les praticiens/théoriciens feraient-ils peur aux praticiens et aux théoriciens ?

3. Les entretiens (annexes I, II, III, pp. 258-479)



Photo 8 : *Sutra*, Sidi Larbi Cherkaoui, création 2008, crédit photo Hugo Glendinning.

3.1 Une vingtaine d'entretiens

Nous avons réalisé une vingtaine d'entretiens avec des personnalités agissant de manière créative dans divers domaines. Notre objectif a été de les amener à parler de leur vécu lorsqu'ils agissent de cette façon. Comme Claire Petitmengin (2001 : 101), nous n'avons pas tenté d'élaborer un échantillon structuré, nous avons préféré laisser faire la vie. Nous avons constitué notre échantillon de manière créative. Nous avons élaboré un embryon de liste, nous avons laissé mûrir, certains noms sont tombés, d'autres sont venus s'ajouter par arborescence. A un moment donné, les choses se sont produites d'elles-mêmes. En milieu de terrain, nous nous sommes rendu compte que nous avions principalement des entretiens d'hommes, nous avons réorienté. En fin de parcours, les témoignages de femmes étaient presque aussi nombreux.

Nous avons choisi d'utiliser des méthodes qualitatives tout au long de notre recherche. Nous avons donc réduit au maximum l'utilisation des chiffres. Lorsque nous avons démarré, nous n'avons pas fixé le nombre d'entretiens, nous avons pensé que nous sentirions le moment où nous devions arrêter. Effectivement, quelques entretiens avant

la fin, nous avons bien perçu la saturation ; les mêmes thèmes, les mêmes expressions revenaient de plus en plus souvent.

Après coup, nous avons constaté que Pierre Paillé et Alex Mucchielli (2010 : 47) parlent, dans le cas d'une approche qualitative, d'une vingtaine d'entretiens. Claire Petitmengin (2001 : 101) en a réalisé vingt-quatre. Marceau Chenault (2008), pour sa thèse sur les *Etats de conscience du corps dans l'art traditionnel chinois du qi gong*, utilise des données issues de quatre sources :

- Un questionnaire de quarante et une questions (trente huit fermées et trois ouvertes) distribué à 731 pratiquants de la Fédération Européenne de Qi Gong et Arts Energétiques (FEQGAE) ;
- Trois entretiens collectifs réalisés avec des praticiens locaux ;
- Vingt entretiens utilisant une approche phénoménologique réalisés auprès de praticiens de Qi Gong Experts ;
- Observations de terrain.

Marceau Chenault constate :

- Dans le cas du questionnaire de quarante et une questions, les trois questions ouvertes fournissent les réponses les plus intéressantes pour l'objet de sa recherche (*ibid.* : 96) ;
- La vingtaine d'entretiens avec des experts constitue la source principale de son étude (*ibid.* : 95). La retranscription de ces entretiens individuels fournit *la plus grande richesse du corpus* (*ibid.* : 149).

3.2 Quelques entretiens supplémentaires

A côté de cette vingtaine d'entretiens réalisés par nous-même avec une approche non directive, nous disposons de quelques entretiens :

- Réalisés par Walid Benahmed, l'un de nos élèves étudiant et résidant en Chine. Walid Benahmed a posé une question ouverte sur le vécu créatif dans la pratique du taijiquan à Men Hui Feng et à Huang Kanghui. Men Hui Feng a été un pont entre la pratique traditionnelle et la pratique académique. Huang Kanghui, qui fut notre partenaire d'entraînement au début des années 1990, est aujourd'hui l'un des professeurs les plus reconnus en Chine.
- Effectués avec une approche semi-directive. Nous pensions être non directif alors que nous l'étions encore. Nous avons bien senti le moment où nous nous sommes installé dans la non directivité, le retour de notre directrice de recherche nous l'a confirmé.

3.3 Approche qualitative

Pierre Paillé et Alex Mucchielli (2010 : 51-52) attirent notre attention sur l'importance des données qualitatives dans l'expérience humaine. La plupart de nos transactions avec le monde sont de nature qualitative. Même dans notre monde technologique, nous préférons, par exemple, donner des noms divers à des habitations de grandeurs différentes (maison, building, gratte-ciel) plutôt que de spécifier leurs mesures. Pour les auteurs (*ibid.* : 52-53), *la donnée qualitative constitue une porte d'entrée privilégiée sur l'expérience humaine et sociale. (...) Si nous pouvons nous passer des chiffres, nous ne pouvons pas nous passer des mots.* En effet, dans le domaine des sciences humaines et sociales, aucune recherche ne commence et ne se termine par une rangée de chiffres.

Nous avons pensé qu'au plus nous serions à l'écoute pendant les entretiens, au mieux nous pourrions les « faire parler » ultérieurement. Au plus nous laisserions la parole à l'autre, au mieux nous pourrions la prendre ensuite. Ecouter l'autre suppose de s'effacer, d'être humble, de ne pas avoir d'attente, d'accepter l'inconnu, de se laisser pénétrer par ses mots, par sa vision, par ce qui émane de sa personne.

3.4 Echantillon

3.4.1 Quelques mots sur l'échantillon

Nous avons pris contact par téléphone et par courriel. Les interviewés étant très actifs, nous avons dû être patient pour obtenir certains rendez-vous. Toutes les personnes contactées ont accepté. Dans un seul cas, la rencontre n'a pas été possible car l'artiste était constamment en déplacement à l'étranger. Nos entretiens ont duré en moyenne une bonne demi-heure et se sont déroulés presque tous dans des endroits calmes. Ils ont eu lieu en Belgique, en France et en Chine. La langue utilisée a été principalement le français, quelques-uns ont eu lieu en anglais et quelques autres en chinois et ont été traduits en français. Nous faisons une distinction entre les entretiens complémentaires (entretiens réalisés par Walid Benahmed en Chine + les entretiens semi-directifs) et les entretiens principaux (la vingtaine d'entretiens non directifs).

3.4.2 Entretiens complémentaires (annexe III pp. 452-457)

Parmi tous ces hommes, le plus jeune est au début de la trentaine et le plus âgé a largement dépassé les soixante-dix ans. La moyenne d'âge frise la cinquantaine, ils pratiquent leur art depuis plus de trente-cinq ans. Tous ont une formation universitaire. La

plupart enseignent à l'université ou dans l'enseignement supérieur et ont un rayonnement international. Ils appartiennent aux domaines des arts martiaux (pratique du taijiquan à un haut/très haut niveau) et de la musique. Tous sont d'accord pour que leur nom soit utilisé.

3.4.3 Entretiens principaux (annexe III pp. 458-479)

Les femmes sont presque aussi nombreuses que les hommes. La plus jeune dépasse à peine la trentaine et la plus âgée approche les soixante-dix ans. Les hommes sont compris dans cette fourchette d'âge. La moyenne d'âge dépasse quelque peu la cinquantaine, ils pratiquent leur art depuis plus de trois décennies. Plus des trois quarts des interviewés ont une formation universitaire, la moitié ont enseigné ou enseignent dans l'enseignement universitaire ou supérieur. Ils appartiennent aux domaines de la santé (médecine, thérapies alternatives), des arts martiaux, du théâtre, de la danse (danseur, chorégraphe), de la philosophie, des affaires, de la consultance, des arts graphiques (écriture, calligraphie, peinture, sculpture), du développement personnel, des pratiques traditionnelles/initiatiques (sage-femme, franc-maçonnerie), de la sinologie.

Plus des trois-quarts bénéficient d'une notoriété internationale. Moins d'un quart ont demandé l'utilisation d'un pseudonyme et une sera nommée par son nom d'artiste. Nombre d'entre-eux expriment leur créativité dans plusieurs domaines. Quelques-uns ont créé leur propre méthode. Tous ont accepté que l'entretien soit enregistré.

3.4.4 Remarque

Dans notre analyse de contenu, nous nous appuierons essentiellement sur les entretiens principaux que nous désignerons tout simplement par le mot *entretiens*. Dans les quelques très rares cas où nous nous référerons aux entretiens complémentaires, nous le signalerons¹.

3.5 La question

Lors des contacts préliminaires, nous avons été amené à donner quelques informations sur le déroulement des entretiens : le cadre général de notre recherche, le type de méthode utilisée, la durée approximative, la thématique abordée. Les interviewés étaient donc informés que nous travaillons sur l'expérience créative, que nous sommes

1. Les entretiens complémentaires sont notés 01, 02, 03 etc. ; les entretiens principaux sont notés 1, 2, 3 etc.

intéressé par leur vécu, non par un exposé sur la créativité. Après une prise de contact souvent brève, plus longue dans quelques cas, nous leur avons rappelé la thématique sous forme d'une question ouverte : « Thierry, pourriez-vous me parler de votre expérience créative, dans votre pratique, dans votre art ? ». Nous avons laissé s'installer des silences qui appelaient des prises de paroles plus profondes, nous avons utilisé un de leurs mots, une de leurs expressions en guise de relance. Parfois en cours d'entretien, nous nous sommes recentrés sur leur vécu : « Et vous, Pol, quand vous êtes en situation de création, qu'est ce que vous ressentez, quel est votre ressenti ? » Nous avons utilisé le vouvoiement ou le tutoiement en fonction des situations. Lorsque nous sentions que l'entretien arrivait à sa fin, nous avons de temps en temps lancé une dernière amorce : « S'il y a une dernière chose qui te vient ».

L'objectif de l'entretien est de susciter la prise de parole par rapport à l'expérience créative ; le but de la question ouvrant l'entretien est d'amener les acteurs à nous livrer un témoignage à propos de leur vécu global, non de répondre à notre question de recherche : « Peut-on provoquer l'état créatif ? ». Pierre Paillé et Alex Mucchielli (2010 : 152) attirent l'attention sur l'écart entre la question principale de recherche et la (les) question(s) d'interview : *dans une recherche, les sujets ne répondent jamais directement aux questions de recherche*. Nous gardons en mémoire les travaux de Joël Candau (2005) sur l'*Anthropologie de la mémoire*. Ceux-ci nous montrent que la mémoire, plutôt que de restituer le passé, le reconstruit (*ibid.* : 22). Le passé contracté ou dilaté serait présentement schématisé et recomposé en vue du futur. *Le souvenir est donc autre chose que l'événement passé : c'est une image (imago mundi) mais qui agit sur l'événement (anima mundi) en n'intégrant pas la durée et en ajoutant le futur du passé (ibid. : 39)*.

3.6 Choix et impressions

Nous avons choisi d'utiliser une question ouverte dans une vingtaine d'entretiens individuels. Nos choix se sont trouvés confirmés par l'expérience d'autres chercheurs travaillant sur des thématiques proches. Marceau Chenault obtient les réponses les plus intéressantes avec ses questions ouvertes et la vingtaine d'entretiens avec des experts constitue sa source la plus riche pour comprendre le ressenti des pratiquants de qigong. De même, Claire Petitmengin creuse l'expérience intuitive à partir d'une vingtaine d'entretiens approfondis.

Nous avons à la fois obtenu plus que nous pensions et moins que nous pensions. Nombre d'entretiens ont été de véritables rencontres, des événements imprégnés d'un

vécu intense. Nos échanges se sont déroulés avec les mots et bien au-delà des mots. Nous sommes souvent reparti rempli d'impressions, de sensations qui nous travaillaient des jours durant, d'images qui habitaient nos rêves et nos nuits. Nous nous étions si bien installé sur notre terrain que nous avons éprouvé quelque peine à le quitter. Lorsque nous nous sommes attelé à la retranscription, démarche que nous avons initialisée en parallèle avec les entretiens et qui s'est poursuivie après le dernier entretien, nous avons rapidement perçu un manque, une diminution drastique. Ces moments magiques étaient réduits à quelques phrases banales, à quelques formules convenues. Nous avons écouté, réécouté et revécu les scènes. Nous avons opéré des choix, conscients que, comme le disent Stéphane Beaud et Florence Weber (2010 : 214) : *transcrire, c'est déjà interpréter*. Dans notre transcription nous avons souligné les bafouillages, les bégaiements, les silences sans reprendre systématiquement tous les « euh », toutes les répétitions, tous les lapsus de l'interviewé. Ces retranscriptions se trouvent en annexe II pp. 259-451. Dans le double souci de respecter la parole de l'enquêté et la réception du lecteur, nous avons effectué un léger « *toiletage* » du texte pour qu'il ne soit pas trop rebutant à lire (*ibid.* : 214). Après les phases d'euphorie et les moments de déconvenues, nous avons laissé dormir quelque temps. Nous avons continué notre recherche dans d'autres lieux avec d'autres supports : bibliothèques, congrès, colloques, journées d'étude, échanges informels avec d'autres chercheurs, livres, revues, thèses. A plusieurs reprises, nous avons repris nos entretiens, nous avons réécouté, relu les transcriptions. Nous avons multiplié nos points de vue, nous avons modifié nos angles d'attaque et, petit à petit, en paraphrasant Marcel Jousse (1974) nous y avons découvert « *de vivantes perles leçons* » cristallisées dans le corps du texte. Nous prenons acte qu'une partie importante des entretiens ne sera pas utilisée, qu'une partie des entretiens les plus intéressants du point de vue de notre recherche est inutilisable. Nous préférons concentrer notre attention sur des morceaux choisis afin d'en tirer le meilleur parti. Dès à présent, nous mesurons l'importance de notre responsabilité. Pourquoi traiter ce matériau ? Comment ? Jusqu'où ? Il ne parlera pas de lui-même, nous devons l'interroger, pas nous livrer à un acte de divination (Paillé & Mucchielli, 2010 : 70). Notre manière de l'interroger dépend de nous (de notre nature, de notre histoire), de notre positionnement et de nos choix méthodologiques. Nous avons précisé ces divers éléments dans les chapitres précédents. Ce que nous verrons dépendra des lunettes que nous mettrons sur le nez.

3.7 Devenir interprète

Nous sommes maintenant, une fois de plus, confronté à un travail d'interprétation. Nous nous étions déjà interrogé sur ce point dans le cadre de notre pratique en taijiquan. Nous avons reçu un enseignement traditionnel, c'est-à-dire qu'un maître d'Extrême-Orient en Extrême-Orient nous a légué un dépôt, un héritage venu du passé. Comment faire vivre en nous cette tradition ? Il semble que la seule voie soit de nous livrer à un travail d'interprétation. Ce travail d'interprétation n'est-il pas inhérent à toute pratique traditionnelle vivante ? Peut-on devenir maître en singeant le maître ? Dans notre cas, la distance/les distances a/ont rendu ce travail d'autant plus indispensable afin de ne pas sombrer dans la caricature, afin que cette pratique vive dans un autre contexte. De même, pour conserver et extraire la vie de nos entretiens, nous devons interpréter. Toute interprétation amène une transformation. Cette transformation peut être une diminution, une augmentation ou un mélange de diminution et d'augmentation. Une interprétation est-elle une forme de création ? Où s'arrête l'interprétation et où commence la création ? Dans certains cas, l'interprétation n'est-elle pas un prélude, une préfiguration de la création ? Nous reviendrons plus loin sur ces questions concernant les rapports entre interprétation et création. Nous disposerons de davantage d'éléments pour étoffer les réponses.

Faisons néanmoins un rapide survol de la question de l'interprétation en compagnie de Pierre Paillé (2010 : 99-123) qui ouvre, le temps d'un article, cette immense question qui concerne tout chercheur, en particulier les chercheurs utilisant des méthodes qualitatives : *Qui suis-je pour interpréter ?* L'interprétation est essentiellement une attribution de sens qui ajoute de nouveaux horizons de compréhension. Elle est plus une possibilité que l'on se donne qu'une permission qui nous est accordée. Elle est une chorégraphie, une exploration d'univers multidimensionnels, un grand jeu permettant d'endosser de multiples rôles. Pierre Paillé (*ibid.* : 109-119) présente neuf facettes de l'interprétation :

- Composition : tel l'artiste, le chercheur mobilise ses processus créateurs ;
- Expérience : sur le terrain, l'expérience passe par le corps et les sens ;
- Epreuve : interpréter, c'est éprouver la matière et être éprouvé dans sa matière ;
- Réalisation : un nouvel horizon de compréhension est ouvert au terme d'un processus généralement laborieux ;
- Témoignage : le chercheur témoigne d'un monde, d'une réalité qu'il s'est efforcé d'êtreindre ;
- Contribution : le chercheur s'insère dans l'œuvre commune de la recherche ;
- Relation : elle est le fruit d'un dialogue avec les sources, avec les autres, avec les

traces, avec l'histoire ;

- Engagement : elle réclame un engagement fort au niveau intellectuel et éthique.

Ainsi, l'auteur nous sensibilise aux innombrables interactions caractéristiques de l'interprétation. Pour lui, cette démarche ne s'apprend pas dans les livres. On peut juste, par les lectures, réaliser sa complexité intrinsèque et se faire une première idée des opérations que nécessite son exercice. Pierre Paillé (*ibid.* : 120) nous livre une piste : *En réalité, rien ne remplace tout à fait la pratique, le tutorat, le compagnonnage, voire l'exploration solitaire et la créativité.* De nouveau, les mises au point méthodologiques nous ramènent de plain-pied dans notre sujet.

4. Analyse qualitative



Photo 9 : *L'harmonie*, calligraphie d'Anne Marie Van Craen, 2011.

4.1 La méthode des trois « focales »

Nous avons analysé nos entretiens de manière qualitative. Nous nous sommes appuyé sur les travaux de Pierre Paillé et d'Alex Mucchielli en utilisant trois « focales » différentes :

- Une entrée dans le *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (Paillé, 2004 : 214-220) intitulée *Qualitative par théorisation - Méthode d'analyse de contenu* ;
- Un article dans les *Cahiers de recherche sociologique* (Paillé, 1994 : 147-181) titré *L'analyse par théorisation ancrée* ;
- Un livre traitant de *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (Paillé & Mucchielli, 2010), 315 pages.

Nous avons déjà utilisé cette méthode des « trois focales » lorsque nous nous étions intéressé au sujet particulièrement ardu de l'alchimie intérieure taoïste. Nous avons effectué de constantes allées et venues entre trois écrits d'Isabelle Robinet :

- Une entrée dans le *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* (Esposito & Robinet, 1998 : 55-58) traitant de l'*Alchimie intérieure - Chine* ;
- Un chapitre dans *Histoire du taoïsme - Des origines au XIV^e siècle* (Robinet, 1991 : 209-247) titré *Sous les Song et les Yuan - L'alchimie intérieure* ;
- Un livre intitulé *Introduction à l'alchimie intérieure taoïste - De l'unité et de la multiplicité* (Robinet, 1995), 276 pages.

Dans un cas comme dans l'autre, ces multiples va-et-vient entre les quelques pages dans un dictionnaire, les quelques dizaines de pages d'un article ou d'un chapitre et les quelques centaines de pages d'un livre nous ont familiarisé avec les méthodes. Nous avons en outre remarqué qu'avec le temps ces auteurs ont affiné leur analyse, approfondi leur vision, modifié quelque peu certains éléments de leur approche. Nous avons jugé utile de mentionner notre expérience par rapport aux textes d'Isabelle Robinet traitant de l'alchimie intérieure car pendant plus d'une dizaine d'années, nous sommes constamment revenu sur ces écrits. Les différences de concentration (de la quintessence à la solution la plus diluée) nous ont éveillé à certains aspects fondamentaux du travail intérieur en taijiquan (Caulier, 2010). Nous avons donc appliqué cette méthode du « *solve-coagula* » pour l'approche de Pierre Paillé en analyse qualitative. C'est aussi le mode opératoire auquel nous avons eu recours pour intégrer et pour questionner minutieusement la masse imposante de données brutes recueillies sur le terrain. En passant constamment du plus ciblé au plus large, en alternant les gros plans, les plans moyens et les plans d'ensemble, nous avons pu en dégager l'algorithme. Dans *la mise en place d'une théorisation* (Paillé & Mucchielli, 2010 : 275-277), les auteurs, après s'être référés à la physique des particules pour mettre en lumière le rapport interactionnel entre le sujet et l'objet, en appellent à l'alchimie pour illustrer la cohérence de ce lien : extraire les données d'abord, puis les mettre en relation progressivement dans des constructions de plus en plus éclairantes, de mieux en mieux intégrées.

4.2 Les six étapes de Pierre Paillé

Pierre Paillé (1994, 2004) propose dans ses premiers travaux une série de procédés précis. Son approche comprend six opérations allant de la codification initiale du corpus à sa théorisation en utilisant la catégorie comme outil principal. Via une catégorisation en

perpétuelle transformation, chaque opération enrichit les catégories les plus significatives du phénomène étudié. A côté du travail concret et méticuleux, cet itinéraire s'avère rapidement être *une entreprise de l'esprit où sensibilité théorique et rigueur empirique se conjuguent dans un effort de compréhension englobante d'un phénomène* (Paillé, 2004 : 214-215). Il ne s'agit pas de produire une théorie mais d'effectuer un essai, un effort de théorisation. Pour Pierre Paillé, théoriser c'est s'acheminer vers une compréhension nouvelle en insérant les événements dans des contextes explicatifs et en illustrant leurs interactions dans des schémas englobants (*ibid.* : 215). C'est un processus lent comportant des contradictions et des cas d'exception et dont le produit est toujours ancré dans les données empiriques. Les six grandes étapes sont :

- La codification : étiquetage des éléments du corpus initial ;
- La catégorisation : nomination des aspects les plus importants du phénomène ;
- La mise en relation : début réel de l'analyse ;
- L'intégration : saisie de l'essentiel du propos ;
- La modélisation : mise en évidence de la dynamique du phénomène ;
- La théorisation : essai de construction de la « multidimensionnalité » et de la « multicausalité » du phénomène étudié.

Le passage d'une étape à l'autre est progressif. Pierre Paillé (1994 : 154), dès sa première publication sur le sujet, attire l'attention sur l'important chevauchement de la catégorisation et de la codification et sur les nombreuses boucles de rétroaction.

4.3 Ecrire, questionner, annoter

De la collaboration avec Alex Mucchielli (2010) naît un ensemble de méthodes qui enrichit sa vision de l'analyse qualitative et dans lequel chacun puise selon ses besoins. Les auteurs ont remarqué qu'un chercheur, lorsqu'il analyse un matériau pour en extraire du sens, écrit, questionne, annote. A partir de ces manières spontanées de recourir à une stratégie en particulier ou à un mélange de plusieurs, les auteurs ont élaboré trois approches : l'analyse en mode écriture, l'analyse par questionnement analytique et l'analyse thématique. Le chercheur peut opter pour différents itinéraires et différents degrés d'approfondissement. Dans sa praxis d'analyse, il peut avoir recours à l'écriture seule : *Autrement dit, au lieu de créer des entités conceptuelles, de générer des codes ou tout autre moyen de réduction ou d'étiquetage des données, l'analyste va s'engager dans un travail délibéré d'écriture, de réécriture, sans autre moyen technique, qui va tenir lieu de reformulation, d'explicitation, d'interprétation ou de théorisation du matériau*

de l'étude. L'écriture devient ainsi le champ de l'exercice analytique en action, à la fois, le moyen et la fin de l'analyse (*ibid.* : 123). Pour certains chercheurs, leur pensée se déploie et toutes les étapes évoquées ci-dessus se condensent dans le processus même de l'écriture. Avec une économie de moyens tout aussi surprenante, il est possible, selon les auteurs, de réaliser une analyse qualitative en posant simplement des questions et en y répondant (*ibid.* : 142). L'analyse thématique peut se limiter à restituer des témoignages (arbre thématique) ou se poursuivre dans une logique plus interprétative. Dans ce cas, l'analyste ne se contente plus de rendre la parole, il la prend aussi (*ibid.* : 209). L'analyse à l'aide de catégories conceptualisantes et la mise en place d'une théorisation occupent toujours une place de choix dans le riche menu proposé par les auteurs qui suggèrent sans pousser à la consommation. En effet, ils précisent que le développement des catégories peut clore l'analyse ou se poursuivre vers une théorisation plus complète dans laquelle les logiques, les processus et les trajectoires s'articulent sur divers plans (*ibid.* : 268). La science n'a pas inventé l'analyse qualitative, elle n'a fait que systématiser des processus de fonctionnement de l'esprit humain cherchant du lien, de la compréhension, du sens. Pierre Paillé et Alex Mucchielli (*ibid.* : 23-45) notent que l'esprit humain élabore des formes, des configurations, contextualise, identifie une totalité à partir d'un de ses éléments essentiels, typifie, recherche des analogies, métaphorise. Quoi que nous fassions, nous ne pourrions jamais cerner complètement l'esprit humain, certains pans de l'analyse qualitative nous échapperont toujours.

4.4 Analogie alchimie/méthode qualitative

Puisque l'analyse qualitative reconnaît la valeur de l'analogie et de la métaphorisation, filons quelque peu l'analogie esquissée entre l'alchimie et la méthode qualitative en six étapes de Pierre Paillé. Dans les deux démarches, le chercheur/cherchant :

- S'ancre dans la matière (référence constante au terrain, à la *materia prima*) ;
- Effectue diverses opérations de transformation de cette matière pour en extraire l'esprit (spiritualiser les corps, dégager un algorithme) ;
- Retourne à la matière à l'issue de la phase la plus subtile (corporifier les esprits, vérification de la théorisation) ;
- Travaille sur lui-même en travaillant la matière (faire corps avec sa recherche, transmutation conjointe).

Les diverses opérations se recoupent :

- Décomposer, distinguer, séparer (codification et catégorisation, œuvre au noir) ;

- Réunir (mise en relation et intégration, œuvre au blanc) ;
- Multiplier (modélisation et théorisation, œuvre au rouge).

La démarche, dans les deux cas, engendre une nouvelle naissance (l'être intérieur de l'alchimiste éclot, une nouvelle lecture de la réalité est mise à jour par le chercheur).

5. Ma méthode, mes modes opératoires



Photo 10 : Le colonel aviateur Pierre Léonard, base aérienne de Florennes, 2004, crédit photo Simus.

5.1 Travailler et se laisser travailler

J'ai commencé à réfléchir sur mes entretiens :

- Spontanément à chaud sur le chemin du retour de mes rendez-vous ;
- En les réécoutant ;
- En les transcrivant ;
- En les relisant.

Je les ai laissé me travailler tout en commençant à les travailler sans méthode précise. Je me suis vite rendu compte que je reprenais des modes de fonctionnement acquis dans d'autres activités. Dans les formations de formateurs que j'organise et que j'anime en taijiquan, j'ai un entretien individuel avec les candidats et je leur demande une lettre de motivation.

Dans l'évaluation constructive des connaissances qui leur est proposée en fin de formation, je leur communique une synthèse des ressentis et appréciations des membres du jury sur leur présentation pratique et théorique. Il s'agit là aussi d'écouter, de donner la parole puis de la prendre afin de mieux comprendre, pour ajouter un surplus de sens.

Dans la promotion de mémoires en kinésithérapie, les échanges oraux avec l'étudiant, la relecture et les commentaires par rapport aux notes remises sont des formes d'entretiens et d'analyse qualitative.

Mes livres sont remplis d'annotations, de signes codés, de commentaires. Dans l'incorporation des informations, j'ai depuis toujours accordé des places de choix au visuel et au kinesthésique. Je visualise pour m'imprégner des choses dans leur dynamique, pour ensuite les déconstruire et les reconstruire, pour varier les angles, les profondeurs de champ, les types de plans, les rôles (spectateur, acteur ou les deux à la fois), les rythmes. J'écris pour assimiler via ma mémoire motrice. Au niveau de la mémoire motrice utilisée dans le traitement des livres, je reste dans les deux dimensions de la page. L'une de mes élèves en taijiquan qui a étudié la sculpture découpe dans ses livres pour faire « des montages », elle travaille ainsi sa mémoire motrice en trois dimensions.

5.2 Suivre le canevas en six étapes

J'ai ensuite découvert les six opérations mises au point par Pierre Paillé pour élaborer progressivement une théorisation à partir du corpus avec l'outil clé de la catégorie. Je suis depuis longtemps sensible à l'importance relative de la catégorie. Je cite souvent une phrase que j'avais vue attribuée à Einstein mais dont je n'ai pas trouvé la confirmation : *Aucune catégorie n'est nécessaire, mais il est nécessaire qu'il y ait des catégories.*

Pour démarrer mon analyse du corpus, j'ai donc continué à faire comme je faisais dans mes diverses activités antérieures : *dégager, relever, nommer, résumer, thématiser (...) qualifier par des mots ou des expressions le propos d'ensemble. (...) Ces termes peuvent provenir du chercheur, mais également des participants* : description de Pierre Paillé de la codification initiale (1994 : 154). Où s'arrête la codification et où commence la catégorisation ? Je ne m'en suis pas préoccupé, d'autant plus que l'auteur reconnaît lui-même l'important chevauchement des deux catégories. J'ai esquissé les autres étapes : relever les thèmes récurrents, les classer en catégories, extraire les catégories qui m'apparaissaient comme principales, j'ai amorcé des mises en relation jusqu'à ce que les choses prennent corps une première fois, j'ai eu la sensation de saisir quelques bribes de l'essence du phénomène. J'ai jeté sur le papier des premiers schémas (modèles grossiers), j'ai tenté une mise en perspective approximative. Appelé à d'autres tâches, j'ai pris de la distance, je me suis dit que je fixerais les choses plus tard. J'ai laissé mûrir ces choses flottantes et floues. Je suis revenu à plusieurs reprises et, chaque fois, j'ai réitéré les différentes séquences. Progressivement, un noyau plus stable a émergé, c'était toujours une stabilité en mouvement avec du flou et du flottement. Je n'ai pas cherché à trop déterminer. J'avais l'impression que j'aurais ainsi pétrifié le dynamisme vital. Néanmoins, les catégories se sont précisées, affinées, les intégrations se sont multipliées,

les modèles se sont enrichis. Les gains en sobriété se sont traduits la plupart du temps par des augmentations en efficience. J'ai accordé du temps à toutes ces opérations que je qualifierais d'intermédiaires, elles se sont effectuées à la fois dans mon imaginaire conscient et inconscient ainsi que sur le papier avec des annotations effectuées dans un style très personnel.

5.3 Composer sa propre approche

5.3.1 Limites de la formalisation

Je pensais remettre plus tard « au net ». Je repoussais cette échéance car cette démarche m'apparaissait comme une énorme perte de temps pour un apport que je pressentais limité. J'avais en mémoire *L'analyse de contenu* de Roger Mucchielli (2006). J'avais effectué les exercices repris dans la neuvième édition de ce « grand classique ». Le premier exercice de la deuxième partie intitulée « *Mettre en pratique* » porte sur les trois opérations intellectuelles « *abstraire, comparer, juger* » : il propose de prendre connaissance attentivement d'une phrase écrite en majuscules et en tête et de marquer d'une croix dans le cercle précédant les six phrases qui suivent les deux énoncés équivalents et ensuite de consulter le corrigé page 167 (*ibid.* : 139). Je trouve à la page 140 des phrases en tête écrites en caractères gras et non pas en majuscules ; je cherche les cercles précédant les six phrases, je ne trouve que des carrés qui suivent ; je vais à la page 167 pour consulter le corrigé, je le trouverai à la page 179. J'étais assez perplexe sur l'intérêt de ce type d'entreprise.

A ce moment-là, j'ai découvert l'œuvre commune de Pierre Paillé et d'Alex Mucchielli (2010) qui répertorie et approfondit nombre de méthodes d'analyse qualitative, des plus minimalistes aux plus sophistiquées, avec l'encouragement à composer sa propre approche.

5.3.2 Répondre à des questions

Les auteurs (2010 : 141-143), dans leur présentation de l'analyse par questionnaire analytique vont droit au but : si *Analyser, c'est répondre à des questions*, pourquoi mettre en place tout un dispositif aux multiples détours ? Le chercheur cherche des réponses à des questions à l'intérieur d'un axe de questionnaire. Qu'est-ce qui est le plus fécond pour lui : intercaler des opérations de soi-disant mise à distance ou dialoguer directement avec les données après avoir dialogué avec les acteurs ? Dans le souci de conserver un certain vernis scientifique, l'obsession de créer des rubriques, d'instaurer des codes, de répertorier des thèmes et de multiplier, dénombrer et croiser ces entités est particulièrement tenace

(*ibid.* : 141). J'ai constaté depuis le début de ma recherche comment une question génère une cascade de nouvelles questions, comment des éléments de réponse surviennent en abordant d'autres facettes de la problématique, comment, à partir d'un certain seuil, les questionnements convergent, comment les réponses se synthétisent. Le fait d'alléger les procédures d'investigation peut aussi permettre de mieux faire ressortir le cheminement.

5.3.3 *Vertus analytiques de l'écriture*

L'écriture d'articles et de livres sur le taijiquan m'a appris à reformuler, à expliciter, à interpréter, à théoriser l'enseignement reçu tout autant que mon vécu. J'ai donc déjà expérimenté les vertus analytiques de l'écriture. Le fait que l'écriture seule permette d'effectuer une analyse qualitative et de qualité est, selon Pierre Paillé et Alex Mucchielli, rarement souligné (*ibid.* : 124). Pour eux, la déconstruction caractéristique de l'activité scientifique serait d'autant plus significative qu'elle intervient au cœur même du processus d'écriture plutôt qu'en marge de celui-ci. La longue citation qui suit illustre bien le processus créateur à l'œuvre dans l'écriture et renforce ainsi mon souhait d'expérimenter dans ma recherche le processus que j'étudie : *L'écriture n'est donc pas uniquement un moyen de communication, ou même une activité de consignation, mais un acte créateur. Par elle le sens tout à la fois se dépose et s'expose. L'écriture permet plus que tout autre moyen de faire émerger directement le sens. (...) L'un des avantages à pratiquer l'écriture en texte suivi est qu'elle laisse place à la création et à l'expression spontanée, étant beaucoup plus sujette à une forme d'abandon créateur que la plupart des autres techniques d'analyse. Puisqu'elle se déploie sous la forme d'un flux, elle favorise un épanchement et donne lieu à une analyse très vivante. Sa fluidité et sa flexibilité lui permettent d'épouser les contours parfois capricieux de la réalité à l'étude, d'emprunter des voies d'interprétation incertaine, de poser et de résoudre des contradictions, bref de faire écho à la complexité des situations et des événements. En même temps, par la forme ouverte qui la caractérise, elle permet d'être fidèle à la continuité de l'action ou de la réflexion, au temps à l'intérieur duquel s'inscrit l'événement, au tissage et au métissage de la toile de fond de la réalité* (*ibid.* : 127-128). En quelques lignes, la plupart des thèmes – concernant les processus créatifs – que nous avons rencontrés depuis le début de la recherche sont réunis : acte et processus, abandon, émergence, spontanéité, flux, intégration des contradictions, adaptation aux transformations, complexité.

6. Rencontre avec des créatifs



Photo 11 : *Sutra*, Sidi Larbi Cherkaoui, création 2008, crédit photo Hugo Glendinning.

6.1 Nos étapes

Nous commencerons par une liste de thèmes relevés chez les interviewés, nous mettrons en évidence les récurrences, puis nous extrairons les catégories principales que nous mettrons en relation en les intégrant dans divers schémas. Ensuite, nous sélectionnerons les passages les plus pertinents, nous les questionnerons et nous en tirerons une logique d'ensemble en les fondant dans un texte intégrateur.

6.2 Thèmes

Pierre Paillé et Alex Mucchielli (2010 : 161) reconnaissent qu'en fait toute analyse qualitative passe par une certaine forme de thématisation. Nous avons donc relevé dans nos entretiens tous les thèmes pertinents, en lien avec les objectifs de notre recherche. Nous avons utilisé autant que possible les mots et expressions des interviewés. Parfois, nous avons reformulé.

Notre liste suit l'ordre chronologique dans lequel nous avons réalisé nos entretiens.

Le prénom (réel ou pseudonyme) est suivi du numéro des pages figurant en annexe. Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous ne tenons pas compte du sixième entretien.

1. Lucien (283-292) : cadre, se construire, rituel, sérendipité : l'art de trouver ce que l'on ne cherche pas, rechercher ce qui a été perdu, paradoxal, combat moteur, voir le monde au travers de, initiation, mystère, imprégnation, une culture.

2. Pierre (293-299) : s'enraciner dans l'ici et maintenant, paradoxe, point de jonction, quête de connaissance, a toujours été là, au-delà des mots, ne produit plus une technique, la technique se fait, la maîtrise c'est la créativité, concerne l'universel, état, contagion, destruction/création (paradoxe), vie/mort (paradoxe), transcendance, sensation d'incomplétude, recherche de maîtrise à différents niveaux, lâcher prise, rupture, dans l'acte de, ça se vit.

3. Philippe (300-304) : créer le contexte, croire en ses capacités de création, oser, audacieux, imprévisible, se mettre dans un état d'esprit, qu'il se produise, tout oublier de la technique, soutenu par un travail énorme, toucher, émouvoir, être inspiré.

4. Jerry (305-319) : vision, laisser mijoter, croître de manière organique, l'espace, connexion, divin, déjà là, créer = vivre, transe, être possédé, ça surgit, inconnu, aventure, création/destruction (paradoxe), connu/inconnu (paradoxe), état, stimuler tous les sens, ouverture/réunion (paradoxe), rêve, être connecté, effort, plonger dans l'abîme du vide, décentrement, mettre le processus en route, pas confortable, passer au travers, un processus graduel, permettre que quelque chose vienne.

5. Eric (320-328) : processus, étape, être entier, forme transitoire, s'autoriser à glisser, être entre-deux, atelier lieu d'un travail créatif, créer des ponts, un phénomène qui nous dépasse, voies inattendues, on ne contrôle pas on s'aligne avec, se laisser emporter, ça m'a touché, ça m'a agi, une attitude intérieure, tension, il est le sens, je me laisse glisser dans ce qui advient là, accès à des ressources, cadre, technique, si ça veut bien, technique au service de, part de mystère incompréhension, double écoute/attention, par le corps.

6. Pierre L. (329-340)

7. Sidi (341-348) : entier, relié, nos sources, oser les retraduire, discipline, maîtrise, au delà des limites, empathie, relié.

8. Pol (349-355) : bien formé, déjà là, lâcher, accepter ce vide, cadre, délire, espace, rien/ tout le potentiel, lâcher prise, plus que ce que je suis, mystère, sacré, union/retrouvailles (paradoxe), état, un chemin initiatique d'éveil, alchimie.

9. Imanou (356-359) : disponibilité, ouvrir un passage, processus, étapes, faille, je suis traversée, présence, toile, accordance, universel, difficulté de traduire, joie.

10. Delphine (360-368) : créer = vivre, faire des connexions, vers le corps, quelque chose s'est mis en route, apprentissage, rencontre, corps souffle respiration, multidimensionnel, cadre support, d'un seul coup ça prenait forme, un état, une disponibilité, vide, lâcher prise, *wuji* (vide), *wuwei* (non agir), alchimie, processus initiatique, une voie, curiosité, méthodes, spiritualité, sacré, relation, cheminer, ancrée, enracinée, intégré d'un seul coup, connaissance de soi, acceptation.

11. Laurence (369-373) : un élément dans le processus de création, cadre, rituel, une instauration, coupure rupture, construire ce cadre, un jeu d'équilibre extrême, état d'abandon, rigueur/abandon (paradoxe), excès/ascèse (paradoxe), rupture avec le cadre quotidien, quotidien/extra quotidien (paradoxe), l'écriture me prenait, possession, union sans se laisser bouffer, qu'il me faut ce cadre, mise en danger, intensité, sublime vertigineux divin transcendance, état, fusion, convocation, incantation, conquête, une réception de l'événement dansant, danser, un cadeau, aux aguets, le moment propice, l'entre-deux.

12. Thierry (374-382) : jamais réfléchi, une urgence, fébrilité frénésie tension, souffrance/ joie (paradoxe), discipline, flux, vague, vision, élan, pris possession, grand plaisir, déjà là, spirituel, ça m'habitait, vision précipiter, dans le flux et la danse, reliés, énergie tout se met, créer un espace, outils, respiration, pleinement présent, entre-deux.

13. Robert (383-389) : sensibilité environnement, chemin identitaire, un fleuve qui coule, procédure, flux, vision globale, structure/pulsion (paradoxe), une partie de soi, une contrainte, dépassement, accomplissement, appropriation, une quête, émotion, intuition, cœur, faire des liens, corps, interaction corps/esprit, une assise.

14. Armand (390-397) : reproduire apprentissage personnalisation, interaction, émergence, dépassement techniques/outils, complexité, intuition progressive, appropriation, intégration, un moment privilégié, base émergence, (se) nourrir, interaction, dépassement, permis/interdit (paradoxe), contexte, déjà là, ouverture, corps/esprit (ventre) cœur, intangible difficilement explicable, initiatique, un nouveau soi-même, renaissance, cadre, créer des conditions, observateur/acteur (obseracteur).

15. Almagu (398-403) : processus/acte (paradoxe), surgir rupture, projection, inspiration, un ensemble de facteurs, complexe, un geste appelle le suivant, déposer verser, tenir la cadence être dedans, ça se fait, rythme, tout mon corps, ressentir, espace, formes, tout chante, plusieurs sens, composition, pousser à l'union à la manifestation, rigueur, transcendance dépassement, révéler, une aventure, étude/création, état.

16. Marie-Thérèse (404-408) : naissance, laisser passer, contrôle standardisation, vie/mort (paradoxe), rituels, accompagner, singularité, *wuji* (vide), *wuwei* (non agir), disponibilité laisser faire, tout coule, complexité, les choses se faisaient, un très grand calme de base, unité, intégration techniques, pouvoir, puissance.

17. Claire (409-413) : temps travail, son style, un art, apprentissage, du temps/un monde, boîte à outils, l'habitude de les manier, quête, jouissance, ravissement, transe, corps, mouvement, cadre, au centre, suspension, possession, discipline, rituels, un acte physique, l'écriture m'emmène, entier présence plénière, élan, paradoxes, hasards, rencontres.

18. Emmanuelle (414-420) : douleur/plaisir (paradoxe), effort/plaisir (paradoxe), être entier relié, tension, entre-deux, en transe, incarnation dans le corps, apparition image, cadre, alchimique, synesthésie (plusieurs sens ensemble), évidence, ça va mijoter, ça se passe, se mettre dans un état, mort/renaissance (paradoxe), connaissance de soi.

19. Sophie (421-427) : plusieurs types de créativité, passage, obligation plan, rythme, émergence, coupé de l'être complet, corps, complexité, cœur et corps verrouillés, expérience corporelle, cœur, base, ouverture, corps/cœur/esprit, cœur ouverture, *wuji* (vide), porté par autre chose, traversé par un souffle, accepter/absorber le monde, mariner, écoute, émergence guidée, laisser advenir, transformation, pas le prédire, accordance/résonance.

20. Michel (428-439) : réinventer, un espace, rencontre, vie/mort (paradoxe), non savoir, au-delà des techniques, ça advient, connexion, totale écoute, émergence, se battre → collaborer, vide, se mettre en danger, bulles à vide, créer les conditions, éveil, singulier/universel (paradoxe).

21. Yolaine (440-445) : jeu, collectif, travail, joie, corps, ancrage, relié, interaction, cadre dépassement, improvisation, transe, interaction, le trait se produit, ça se fait, ancrage corps, porter l'auditoire, se font toutes seules, ça travaille, plongée entièrement.

22. Carolyn (446-451) : se vider et devenir la danse, initiation, déjà là, ancrage, transformation, reliance, hors norme, folie, pas déterminé, donner/recevoir (paradoxe), création permanente, liberté, grâce, en nous, reconnaître le maître, transcendance, reliance, passage à la maîtrise, passer le seuil.

6.3 Récurrences

Nous avons repéré les retours, les répétitions des mêmes thématiques.

Nous appelons récurrence forte les thèmes qui reviennent dans au moins un tiers des entretiens, récurrence moyenne ceux qui reviennent dans au moins un quart et récurrence faible ceux qui ne reviennent qu'à quelques reprises. Nous retenons néanmoins les récurrences faibles car il arrive qu'un thème qui revient moins souvent le fasse avec une telle pertinence qu'il mérite d'être souligné. Nous avons bien sûr effectué des regroupements, nous faisons par exemple entrer l'expression « au-delà des mots » dans le thème « mystère ». Nous sommes souvent retourné aux transcriptions complètes des entretiens.

6.3.1 Récurrence forte

- Cadre
- Paradoxe
- Mystère
- Quête/aventure
- Dépassement/rupture
- Etat
- Ça se fait
- Lâcher prise

- Travail
- Vide
- Connexion
- Entier
- Flux
- Corps
- Initiatique/sacré

6.3.2 Récurrence moyenne

- Processus
- Rituel
- Enracinement
- Déjà là
- Transe

6.3.3 Récurrence faible

- Apprentissage
- Maîtrise
- Expérience
- Entre-deux
- Vision
- Créer les conditions
- Emergence
- Alchimie
- Passage

6.4 Catégories principales

6.4.1 Intérêts et limites

Nous sommes revenu sur les entretiens pour les questionner : Qu'est-ce qui se passe ? Où cela se passe-t-il ? A quel moment ? Quels phénomènes rencontrons-nous ? Comment évoluent-ils ? Nous avons repris nos thèmes et nous avons constaté que certains possédaient déjà une consistance conceptuelle. Nous avons ensuite regroupé, distingué l'essentiel de l'accessoire, cherché les ordres les plus élevés, les conceptions les plus englobantes. Nos catégories principales sont le fruit d'un patient travail de maturation :

apparition de quelques catégories, multiplication, confrontation, affinage, réduction, densification, dénomination.

Selon Pierre Paillé et Alex Mucchielli (2010 : 233), la catégorie est *un outil très puissant et très flexible*. Pour les auteurs (*ibid.* : 234-238), la catégorie désigne directement un phénomène, permet de répondre en quelques mots aux questions fondamentales, fait sens, donne à voir la forme d'une expérience et le motif d'une interaction. *La catégorie prend appui sur un discours dense, de première main, qu'elle hisse à un niveau synthétique de compréhension globale* (*ibid.* : 238). Elle procède à la fois de la déduction et de l'induction. Nous sommes convaincu, comme François Laplantine (2009 : 102) que *Les mérites de la pensée catégorisante ne sont pas à démontrer*. Cependant, l'auteur, constatant les frontières mobiles de la vie psychologique et sociale, reconnaît ses limites lorsqu'elle se trouve confrontée à l'énergie de la vie. La pensée catégorielle rend difficilement le temps, le tempo, la respiration, la pulsation de la vie. Des penseurs présocratiques, tel Héraclite, nous ont fourni des modes de pensées permettant d'appréhender le vivant dans son processus rythmique. François Laplantine (*ibid.* : 108) nous enjoint d'être attentif aux mouvements de formation, de déformation, de transformation, à préférer les flexions, les courbures, les tournures aux positions arrêtées et à passer de la catégorie au mode. Pour lui, le vivant est affaire de modalités, de modulations, de fluctuations, de passages, de transitions, de germinations, de maturations (*ibid.* : 110).

Lorsque François Laplantine invite à passer de la catégorie au mode, qu'entend-il par là ? Devrions-nous ne plus passer par la catégorie ou devons-nous dépasser la catégorie en y étant d'abord passé ?

Nous avons déjà signalé notre position par rapport à des opérations trop formalistes. Nous sommes, quant à nous, passé par la catégorisation en reconnaissant à la fois ses mérites et ses inconvénients.

6.4.2 Extraction des sept catégories

En puisant à la fois dans les textes des entretiens et dans les thèmes, nous avons extrait sept catégories :

- Cadre instaurateur
- Processus orientant
- Passage en rupture
- Etat d'unité paradoxale
- Agir multidimensionnel
- Traces rémanentes

- Mystère indicible.

En faisant émerger ces catégories conceptualisantes, notre questionnement sur leur pertinence et à propos de leur dénomination nous projetait déjà dans la phase suivante « la mise en relation ». Nous avons repris ci-après l'ensemble des mots, thèmes et expressions qui nous ont permis de constituer chaque catégorie. Nous sommes bien conscient des approximations, de la part d'arbitraire, des chevauchements, de la double ou triple appartenance. Durant cette opération réitérée, nous étions partagé entre deux ressentis. D'une part, nous avons l'impression de découper à la hache, de déchirer, de travestir et d'autre part nous percevions la richesse de la confusion. Lorsque nous commençons une forme (un enchaînement de mouvements codifiés) en taijiquan, nous entrons dans le *wuji* (le sans-faîte, le sans forme, le chaos, la matrice de tous les possibles). C'est de cette disposition que naît le *taiji* (l'ordonnancement). Il s'agit donc d'un ordre émergent et non d'un ordre imposé a priori. La pratique de cet art du mouvement nous a appris à apprivoiser les états confusionnels et à y retourner pour nous ressourcer. Il faut pouvoir déconstruire pour reconstruire. Ne serions-nous pas de la sorte confronté à un aspect souvent occulté des processus créatifs ? Ne faut-il pas détruire pour édifier ? Ne faut-il pas mourir pour renaître à une autre dimension ?

6.5 *Le créatif*

6.5.1 *L'idéal type*

Nous avons donc ouvert la matière pour en extraire des éléments représentatifs : éléments constitutifs de nos catégories principales. Nous avons ensuite recombinaison, agrégé et fondu ces éléments dans un texte intégrateur décrivant l'idéal type (Weber, 1965)¹ du créatif : éléments intégrés de nos catégories principales. Le « créatif » de notre texte intégrateur est un personnage caricatural. Je ne l'ai pas rencontré dans la réalité. Il représente une sorte de prototype de l'agir créatif. Outil conceptuel, il en reprend les caractéristiques et composantes essentielles.

6.5.2 *Éléments constitutifs*

6.5.2.1 *Cadre Instaurateur*

Rituel, s'enraciner dans l'ici et maintenant, sensation d'incomplétude, apparue après une forme d'épuisement, croire en ses capacités de création, oser, audacieux,

1. Téléchargé sur le site http://classique.uqac.ca/classiques/Weber/seesais_theorie_sciences/essais_theorie_sciences.html le 09 novembre 2011 à 9h00.

imprévisible, vision, prendre le temps d'être seul, jouer et voir comme un enfant, décentrement, méthodes, techniques, technique au service de, discipline, bien formé, disponibilité, faire de l'espace, vide, *wuji* (vide), *wuwei* (non agir), apprentissage(s), éducation, formation, études, expérience, rencontre, support, curiosité, ancrée, enracinée, une instauration, construire ce cadre, mise en danger, convocation, incantation, aux aguets, moment propice, mise entre parenthèses du corps, (boîte à) outils, sensibilité environnement, émotion, intuition, vision globale, procédure, implication, corps, corps/cœur/esprit, assise, ventre, reproduction, se mettre dans des lieux inconnus, un ensemble de facteurs, tout mon corps, ressentir, formes, plusieurs sens, composition, rigueur, un ensemble de mémoires, au centre, présence plénière, tout un monde, à la recherche de quelque chose qui nous échappe, synesthésie (plusieurs sens ensemble), ouverture, créer les conditions, réaliser/se mettre dans/se trouver dans des conditions, jeu, collectif.

6.5.2.2 *Processus orientant*

Sérendipité (l'art de trouver ce que l'on ne cherche pas), voies inattendues, paradoxal, tension, initiation, imprégnation, une culture, point de jonction, quête de connaissance, conquête, un jeu d'équilibre extrême, être entre-deux, créer des ponts, *paradoxes* : vie/mort, un processus de destruction par la production même, ouverture/réunion, rigueur/abandon, ascèse/excès, quotidien/extra quotidien, structure/pulsion, contrainte/dépassement, digérer/restituer, reproduction/personnalisation, permis/interdit, étude/création, observateur/acteur, processus/acte, difficulté/évidence, souffrance/joie, douleur/plaisir, effort/plaisir, singulier/universel, collision entre le connu et l'inconnu, soutenu par un travail énorme, effort, laisser mijoter, mariner, années d'étude, stimuler tous les sens, rêve, un processus graduel, étape, se dépouiller un peu des schémas, ça commence à croître de manière organique, ça travaille, permettre que quelque chose vienne, on ne peut pas forcer, est le sens, chemin identitaire, un chemin initiatique, une voie, éveil, processus alchimique, corps/souffle, respiration, multidimensionnel, connaissance de soi, acceptation, appropriation, présence, toile, accordance, une partie de soi, une empreinte de soi, complexité, contexte, singularité, histoire unique, le style.

6.5.2.3 *Passage en rupture*

Lâcher prise, tout oublier, laisser faire, laisser advenir, se jeter à l'eau, révélation, ça surgit, passer au travers, s'aligner, se laisser emporter, se laisser glisser dans ce qui advient, d'un seul coup ça prenait forme, intégré d'un seul coup, ouvrir un passage, porte, faille, coupure, une urgence, tout se met, émergence (guidée), surgissement, passer le seuil.

6.5.2.4 Etat d'unité paradoxale

A toujours été là, la maîtrise, concerne l'universel, dans l'acte de, ça se vit, divin, transcendance, dans un espace secret, transporté, en transe, possédé, quelque chose doit vous posséder, emporté, être connecté à la vie, être entier, être agi, accès à des ressources, accueil/conscience/observation, relié, empathie, union, retrouvailles, spiritualité, sacré, joie, une conscience plus large, état d'abandon, extra quotidien, être pris, violence/intensité, extrême, sublime, vertigineux, divin, fusion, une réception, laisser passer la vie à travers soi, se laisser traverser par les choses, rentrer dedans, « faire avec », un cadeau, état d'humeur, prise par le monstre (le nourrir, sacrifice), dansant, fébrilité, frénésie, ça m'habitait, un très grand calme de base, techniques intégrées, pouvoir, puissance, unité, énergie, accomplissement, joie, (grand) plaisir, satisfaction, un moment privilégié, jouissance, ravissement, renaissance, un nouveau soi-même, tout chante, éléments « en fête », intemporalité, en phase, dans l'œil du cyclone, grâce, folie (hors norme), liberté.

6.5.2.5 Agir multidimensionnel

Se construire, combat moteur, rechercher ce qui a été perdu, ne produit plus une technique la technique se fait, les choses se faisaient, contagion, créer le contexte, mettre le feu, mettre le processus en route, atelier lieu d'un travail créatif, faire des connexions, danser, appropriation, un geste appelle le suivant, déposer, verser, pousser à l'union, à la manifestation, résonance, être traversé, flux, vague, élan, un fleuve qui coule, tout coule, mise en œuvre, tenir la cadence, rythme, accompagner, un acte physique, l'écriture m'emmène, le trait se produit, porter l'auditoire.

6.5.2.6 Traces rémanentes

Voir le monde au travers de, l'écriture au centre de toutes mes activités, nécessité vitale, transposition dans divers domaines et dans la vie, création permanente, éveil, transformation, connaissance de soi, profondément touché.

6.5.2.7 Mystère indicible

Au-delà des mots, expression par le silence, un phénomène qui nous dépasse, incompréhension, plus que ce que je suis (augmentation), difficulté de traduire, incapable de définir, jamais réfléchi, mental (en veilleuse), intangible, difficilement explicable, une force qui est au-delà, inconscient, hasards, indicible, indécrottable, obscène (mettre en scène) d'en parler, pas le prédire, non savoir.

6.5.3 *Éléments intégrés*

6.5.3.1 *Cadre instaurateur*

Le créatif est habité par une sensation d'incomplétude, il est à la recherche de quelque chose qui lui échappe. Curieux et audacieux, il (se) nourrit (de) ses visions. Son éducation, sa formation, ses études lui fournissent un support. A travers ses apprentissages, il s'est constitué une boîte à outils bien fournie. La discipline et la rigueur dont il fait preuve alliée à l'ouverture et à l'acceptation de l'imprévisible lui permettent de se servir des techniques plutôt que d'être à leur service. Il s'est construit son cadre, ses méthodes instauratrices pour entrer dans une disposition intérieure. Il passe toujours par le corps, soit pour l'habiter différemment, plus intensément ou pour le mettre entre parenthèses. Il mobilise ses sens (souvent en synergie), ses émotions, son intuition, développe une vision globale et ne craint pas de se mettre en danger dans des lieux inconnus.

Entre centrage et décentrement, il s'enracine dans le moment présent. Aux aguets, sensible à son environnement, il développe une présence plénrière et attend le moment propice. Il convoque ses ressources profondes, s'implique sans restriction, franchit des frontières. Il joue et voit comme un enfant. Réceptif à un ensemble de facteurs, il se trouve ou il se met dans des conditions, il crée ces conditions.

6.5.3.2 *Processus orientant*

Le créatif est en quête de connaissance, en quête de lui-même. Dans cette voie d'éveil multidimensionnelle, le créatif s'approprie en se dépouillant des schémas. Ce chemin initiatique et identitaire est soutenu par un travail énorme. Dans la plupart des cas, le créatif laisse mijoter, mariner pendant de longues années. Il s'imprègne, laisse les choses travailler et éclore de manière organique. Il a abandonné l'idée de forçage. Il a appris à vivre dans la tension, dans le paradoxal, il est devenu expert dans ce jeu d'équilibre extrême où les deux pôles se fécondent dans des oppositions complémentaires. Rigueur/abandon, structure/pulsion, ascèse/excès, contrainte/dépassement, permis/interdit, digestion/restitution, reproduction/personnalisation, étude/création, difficulté/évidence, souffrance/joie, douleur/plaisir, connu/inconnu, observateur/acteur, ouverture/réunion, singulier/universel sont devenus ses compagnons de route. Le créatif s'accorde. Petit à petit, ce qu'il porte en lui le relie au contexte, à une toile invisible. Il surfe sur la complexité. Via un processus caractérisé par diverses étapes et se vivant au travers d'une histoire unique, chaque créatif assiste à l'émergence de son propre style qu'il a cependant contribué à forger. Parfois, il lui arrive de trouver ce qu'il ne cherche pas, les voies de la créativité sont inattendues. Il demeure dans l'entre-deux tout en créant des ponts.

6.5.3.3 Passage en rupture

Le créatif oublie tout, il lâche prise, se laisse glisser, se jette à l'eau et se laisse emporter. Il s'aligne, il ouvre un passage, entre dans une faille, il passe une porte, traverse un seuil. D'un seul coup, tout se met, les choses prennent forme dans une émergence guidée, une cohérence surgit, une unité se révèle.

6.5.3.4 Etat d'unité paradoxale

Dans un état d'abandon, de transe, la conscience du créatif s'élargit. Il est pris, possédé, emporté, agi. Dans cet état extra quotidien de frénésie, il accède à l'intensité pure, à l'extrême, au sublime, au vertigineux. Il retrouve le courant de la vie avec lequel il se relie, fusionne et s'unit. Il se laisse traverser par les choses autant qu'il rentre dedans. Dans ces moments privilégiés de jouissance, de joie, de liberté, de ravissement, de folie, de grâce, les éléments sont en fête, tout chante, tout danse. L'être entier, usant de techniques intégrées accède à des ressources qui ont toujours été là dans un espace secret. Le créatif, en retrouvant son pouvoir sur lui-même, génère une puissance et une énergie hors norme. En renouant avec le sacré, le divin, l'universel, en s'ouvrant au spirituel et au transcendant, il (s')accomplit.

6.5.3.5 Agir multidimensionnel

Dans ce processus caractérisé par le lâcher prise, le créatif, conscient du rôle moteur du combat, agit en permanence. Dans la reconquête de ce pouvoir perdu qui lui permet de (se) créer, il instaure le contexte et établit les connexions qui déclenchent le processus. Après la mise en œuvre, il procède à la mise à feu. Le créatif s'aménage des lieux privilégiés pour faire que les choses se fassent, il accompagne, favorise, pousse à l'union. Il guette la vague, la prend et se laisse soulever, emporter. Même quand tout coule, il doit tenir la cadence, accompagner, porter. Son état se propage et agit par contagion sur son entourage.

6.5.3.6 Traces rémanentes

Le créatif est touché en profondeur, éveillé, transformé par son œuvre qui l'aide à mieux se connaître. Pour lui, créer devient une nécessité vitale. Son art devient le centre de toutes ses activités, il voit le monde au travers de ... Néanmoins, il transpose dans divers domaines et progressivement dans tous les pans de sa vie tendant ainsi vers une création permanente.

6.5.3.7 *Mystère indicible*

Le créatif pris dans ce phénomène qui le dépasse et qui l'amène à être plus que ce qu'il n'est ordinairement éprouve des difficultés à comprendre, à traduire, à mettre en mots cet intangible, cet indicible. Son mental s'est mis en veilleuse, son inconscient a pris le relais pour provoquer les hasards, pour l'emmener dans les domaines du non prédictible, du difficilement explicable à tel point qu'il lui paraît obscène d'en parler. Le grand silence en est l'expression la plus appropriée.

6.6 *Mise en relation - Intégration - Modélisation*

6.6.1 *Après la catégorisation*

Pierre Paillé (1994 : 167) signale que *l'on peut très bien concevoir un travail d'analyse qui se terminerait par la catégorisation*. J'ai choisi de poursuivre un peu plus loin puisque, comme je le signalais précédemment, en établissant la catégorisation, la mise en relation commence déjà. L'opération de mise en relation déborde rapidement la mise en relation des catégories, elle propulse au cœur du phénomène étudié tout autant qu'à mille lieues de celui-ci. Comme les multiples liens possèdent de multiples propriétés se combinant à de multiples degrés dans de multiples dimensions, la complexité croît de manière exponentielle. J'ai évité de me perdre dans cet exercice conceptuel, sans doute aussi fascinant que peu productif. J'ai donc procédé à l'opération d'intégration car *on ne saurait promener anarchiquement le lecteur à travers une analyse dont l'objet principal ne serait pas clairement dégagé* (ibid. : 172). Je me suis rapidement recentré sur l'objet de ma thèse et sur ma question principale : Qu'est-ce que mes entretiens me disent par rapport à mon objet de recherche ? Qu'est-ce que mes catégories m'apprennent sur le contexte des processus créatifs ? Quelles interactions entre les catégories me permettent de commencer à comprendre le passage à l'état créatif ? Certains éléments indiquent-ils une possibilité de favoriser ce passage ?

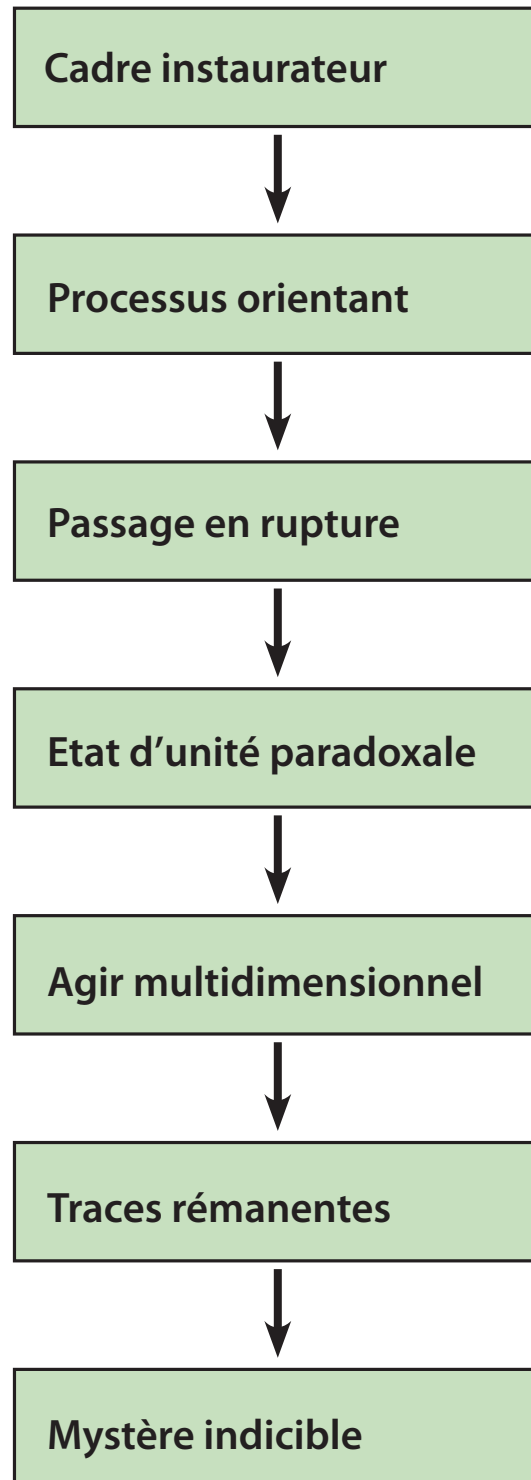
J'ai donc procédé à une mise en relation des catégories principales par schématisation dans un cadre intégratif esquissant de la sorte une modélisation du phénomène recentrée sur mon objet d'étude. La modélisation permet, en dépeignant les phénomènes sous une forme type, de mieux les appréhender. Cette opération complexe et englobante *consiste à reproduire le plus fidèlement possible l'organisation des relations structurelles et fonctionnelles caractérisant le phénomène principal cerné au terme de l'opération d'intégration* (Paillé : 2004, 219).

Dans les quelques schémas suivants, les relations entre les antécédents du

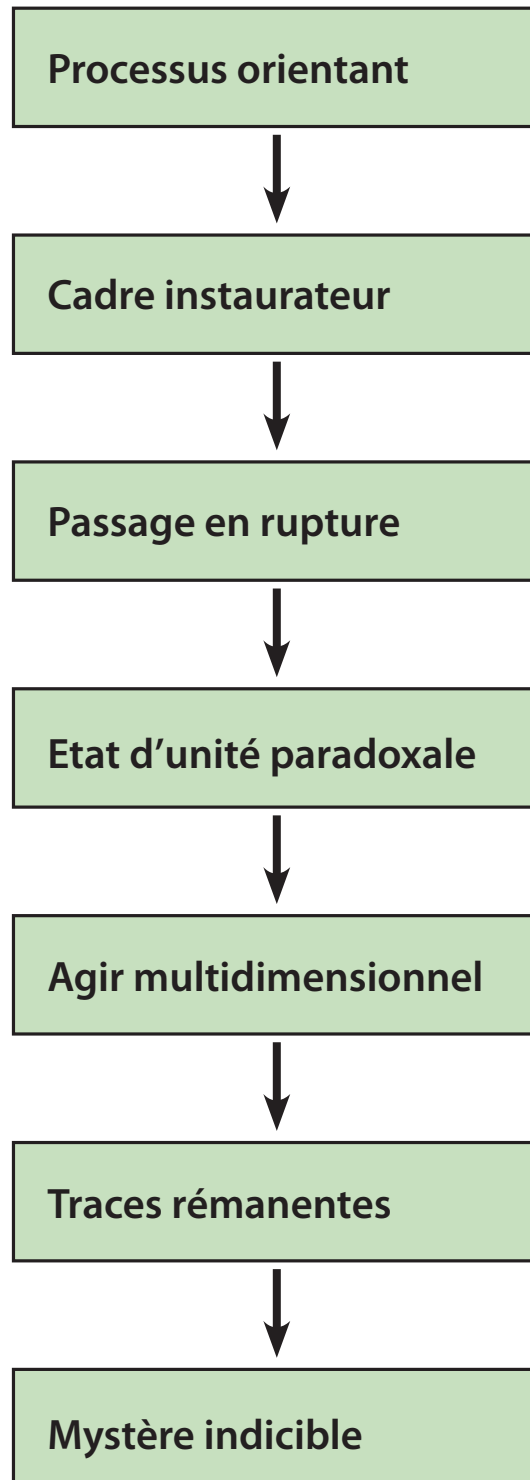
processus créatif (conditions d'existence, contexte facilitant), le processus lui-même (déroulement des phases, variations) et les conséquences (répercussions sur le sujet et sur son environnement) apparaissent assez clairement. Les antécédents correspondent à la catégorie « cadre instaurateur », les diverses phases du processus se retrouvent dans les catégories « processus orientant », « passage en rupture », « état d'unité paradoxale », les conséquents se rapportent davantage aux catégories « agir multidimensionnel » et « traces rémanentes », ce qui échappe est repris dans la catégorie « mystère indicible ».

6.6.2 Neuf cas de figures

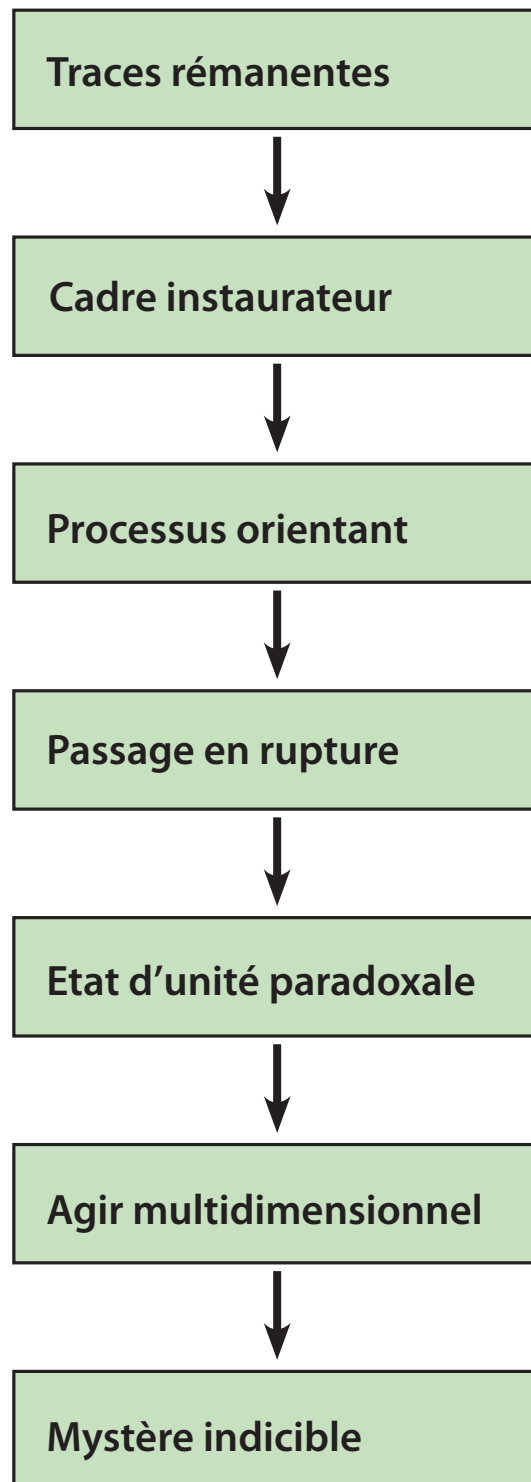
6.6.2.1 Figure 1



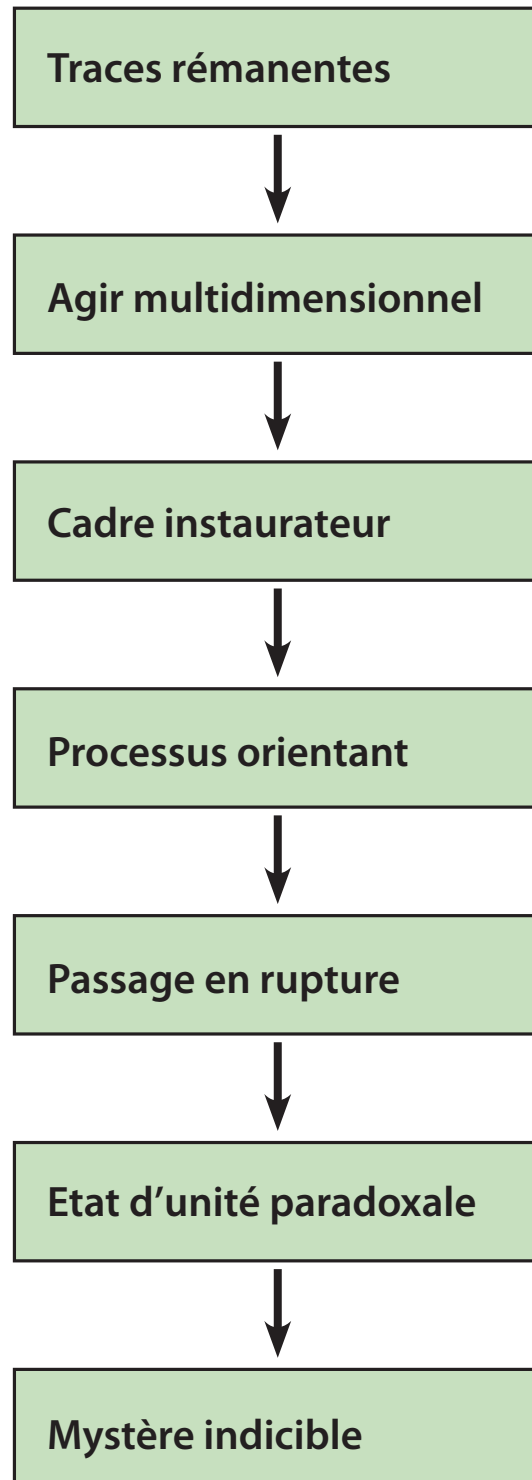
6.6.2.2 Figure 2



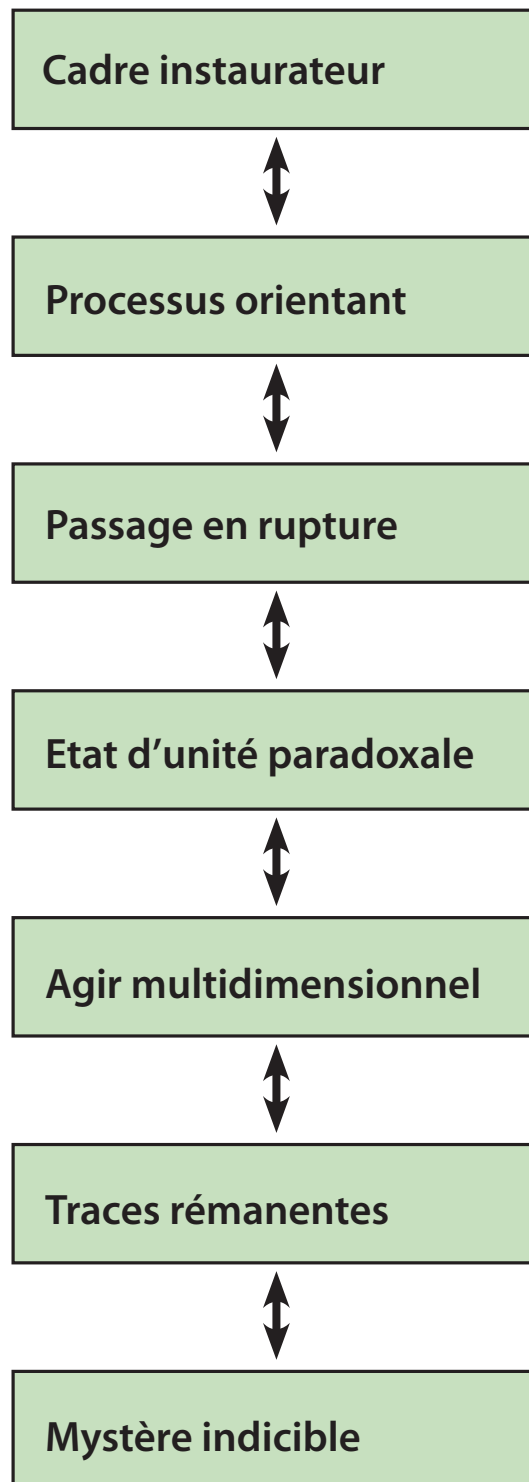
6.6.2.3 Figure 3



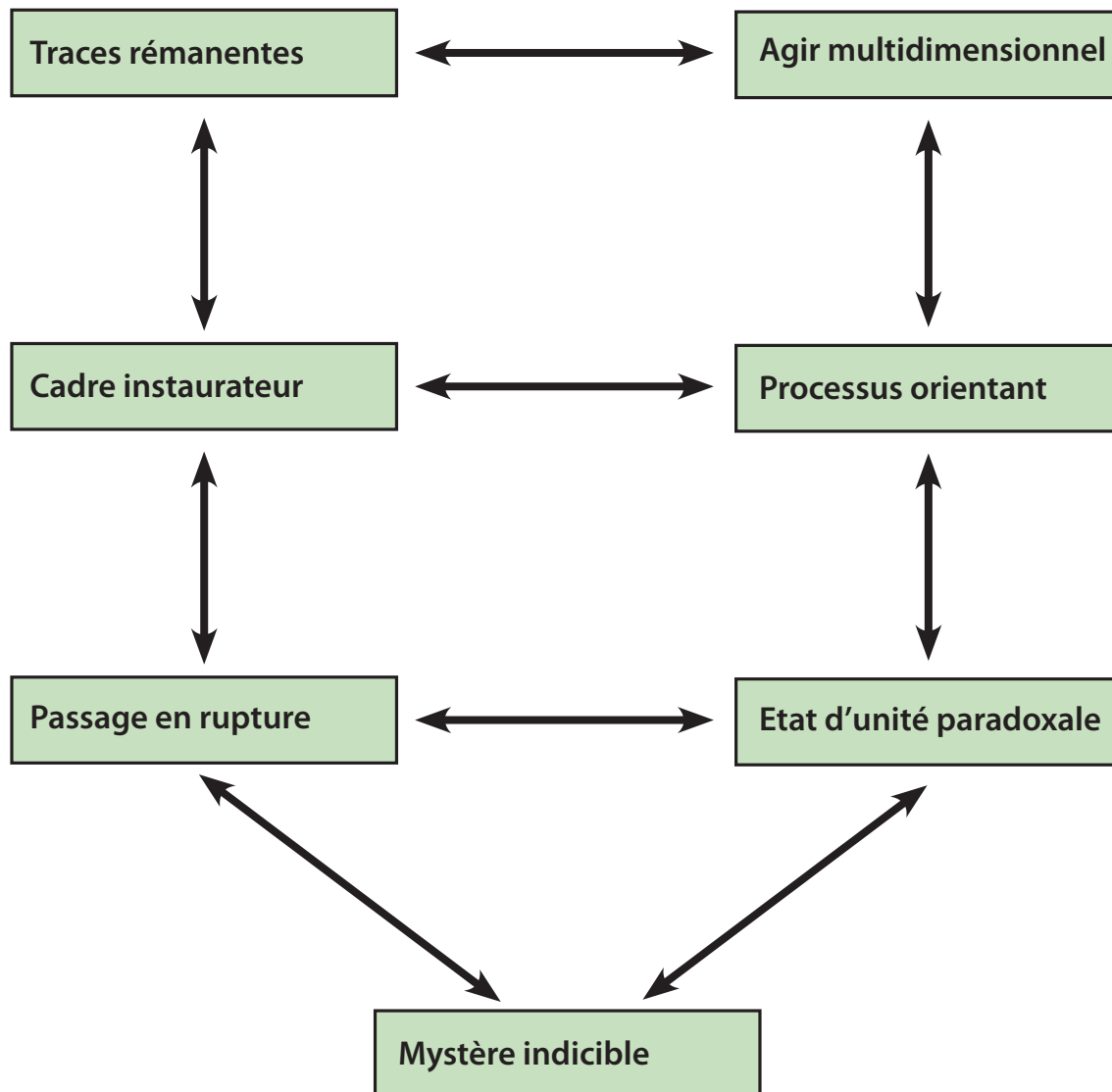
6.6.2.4 Figure 4



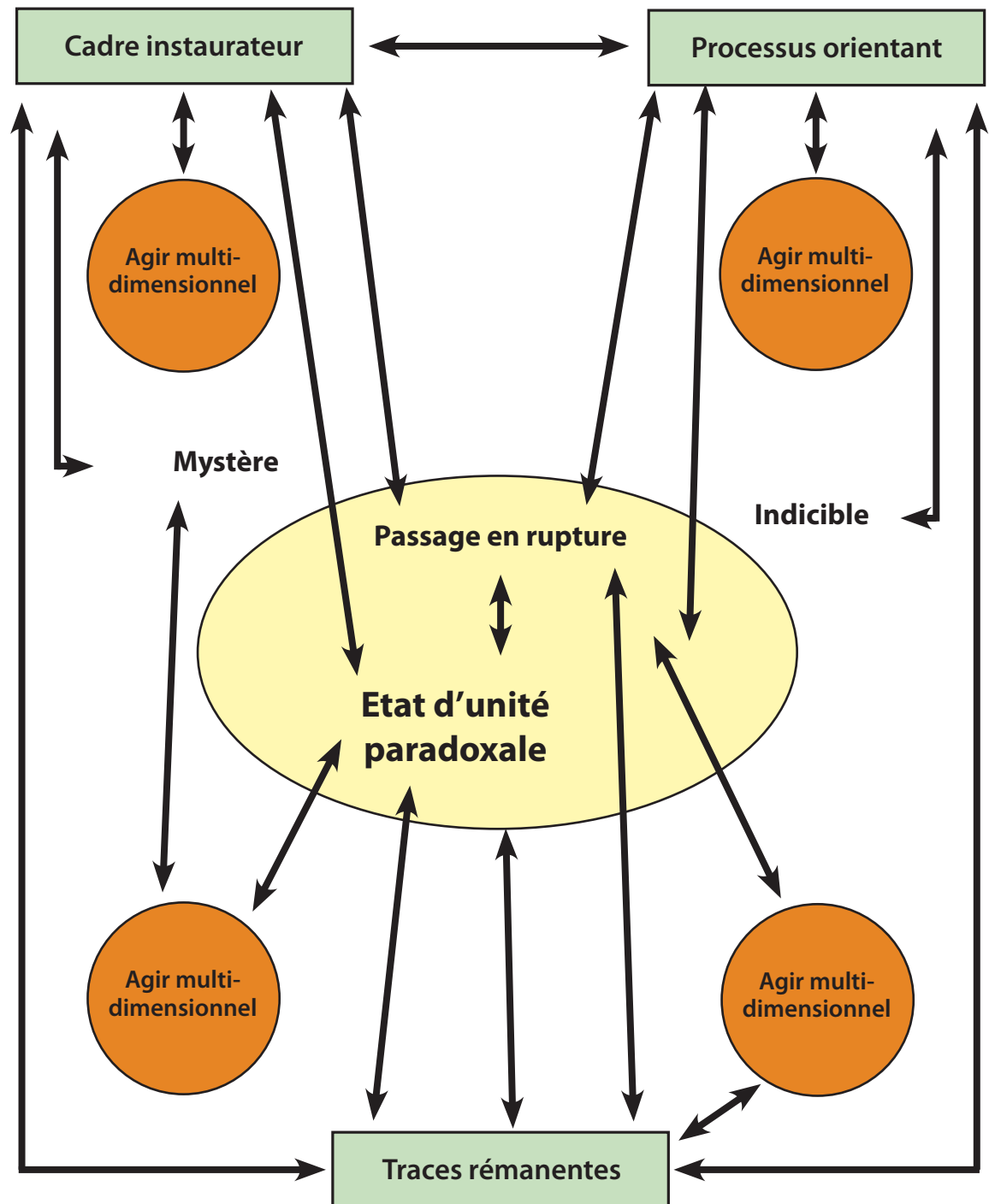
6.6.2.5 Figure 5



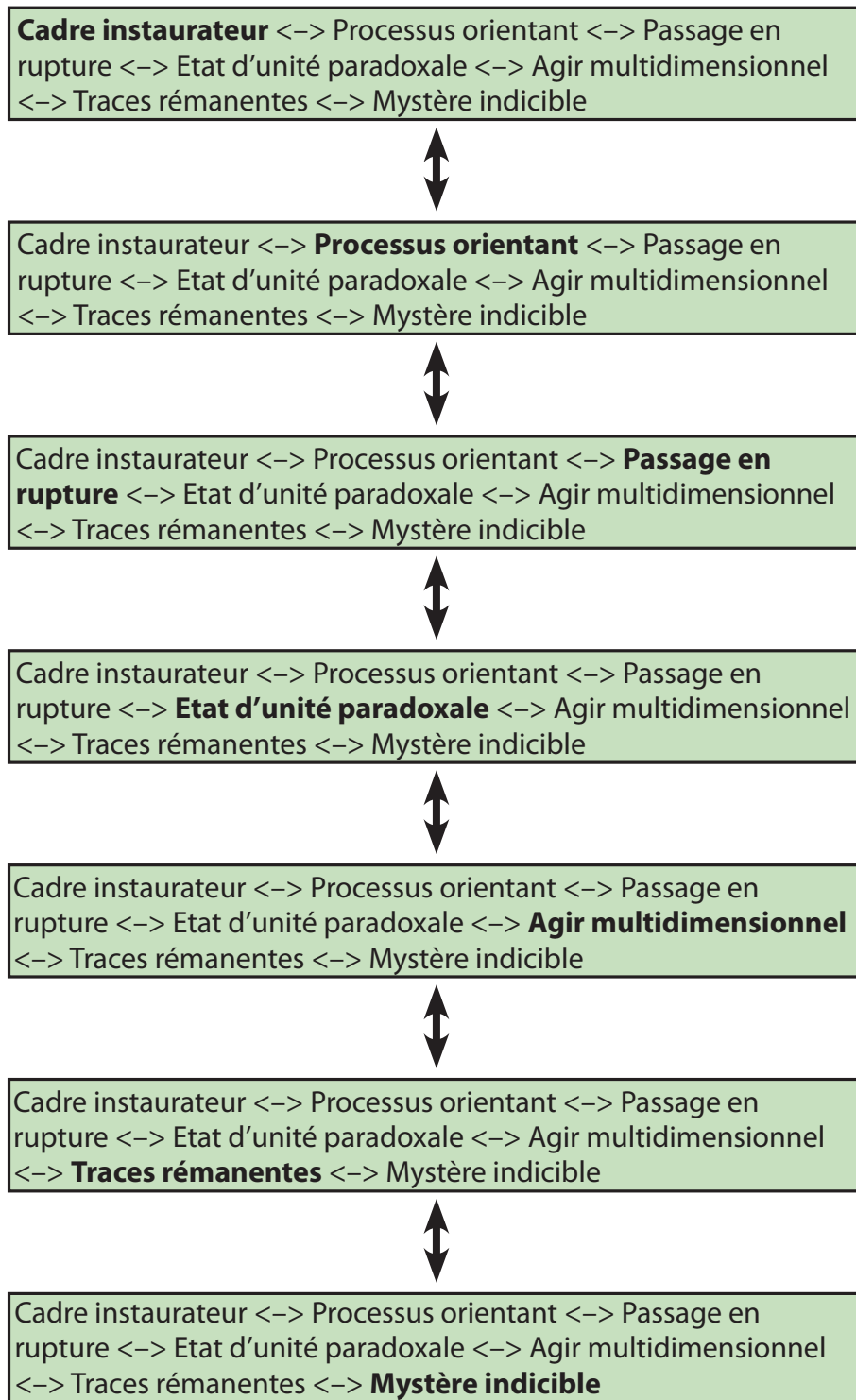
6.6.2.6 Figure 6



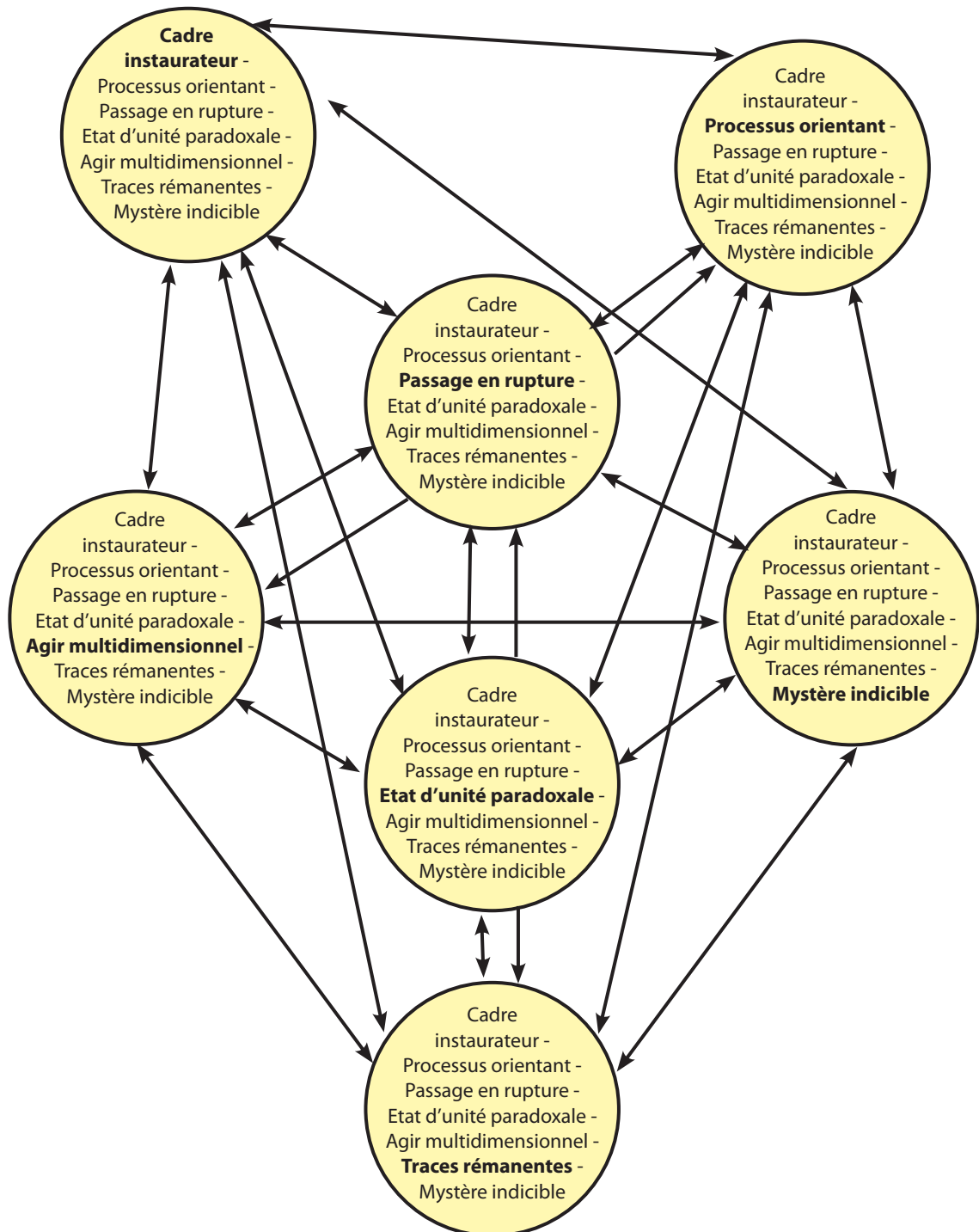
6.6.2.7 Figure 7



6.6.2.8 Figure 8



6.6.2.9 Figure 9



Quelques mots d'explication

La figure 1 reprend la succession des opérations dans l'ordre le plus évident. C'est d'ailleurs celui que nous avons choisi pour présenter nos catégories principales ainsi que l'idéal type de notre créatif. A priori, cet ordre semble suivre un déroulement chronologique et convient bien pour une présentation générale orale ou écrite de l'expérience créative. En réfléchissant quelque peu, nous nous sommes rapidement questionné sur l'origine : est-ce le cadre instaurateur qui engendre le processus orientant ou bien l'inverse ? Certains créatifs n'instaurent-ils pas un cadre pour « concrétiser » et/ou amplifier un processus orientant déclenché préalablement ? Nous avons présenté cette possibilité en figure 2.

Dans certains cas, ne seraient-ce pas les traces rémanentes d'une création antérieure qui permettraient d'initialiser le cadre instaurateur et de déclencher ainsi un processus déjà expérimenté ? Nous avons considéré cette option en figure 3. L'agir créatif donnant lieu à la réalisation d'une œuvre dans un état particulier d'être n'apparaît-il qu'une fois cet état atteint ? N'y aurait-il pas déjà un agir d'ordre créatif se nourrissant de vécus antérieurs et se déployant à plusieurs niveaux qui contribuerait à installer un cadre approprié ? Nous avons envisagé cette hypothèse dans la figure 4.

Nous avons, dans tous nos cas de figures, toujours placé le passage en rupture avant l'état d'unité paradoxale. Ne pourrions-nous pas envisager que ce soit l'intégration d'un état d'unité paradoxale qui provoque le passage en rupture ? Nous pourrions de la même manière nous interroger sur de multiples ordres de successions possibles de nos sept catégories principales et proposer les schémas correspondants. Nous resterions alors dans le cadre d'une causalité linéaire. Nous ne pouvons pas ignorer plus longtemps le principe de rétroaction inhérent à la complexité. En effet toute action entraîne un effet en retour. C'est ce que nous avons mis en évidence avec la figure 5.

Nous pourrions de la même façon reprendre les nombreuses possibilités de succession en introduisant à chaque fois les rétroactions. Une observation un peu plus fine nous montre que les diverses dynamiques d'un phénomène obéissent à des successions autant qu'à des simultanités. Nous en donnons un exemple à la figure 6. Un processus vivant tel que le processus créatif peut être mieux appréhendé par une approche systémique dans laquelle chaque élément interagit avec tous les autres comme dans la figure 7.

Dans cette figure, l'état d'unité paradoxale caractérisé par l'union complémentaire de multiples antagonismes occupe une position centrale. Nous tenons ainsi à montrer la place primordiale occupée par le principe dialogique dans le processus que nous étudions comme dans notre méthodologie. Nous avons précisé à plusieurs reprises l'importance de la prise en compte de la complexité dans notre recherche. Avec la figure 8, nous introduisons

le principe hologrammatique, troisième pilier du paradigme de la complexité. La figure 9 achève et conclut notre travail de modélisation.

7. Illustration de l'expérience créative



Photo 12 : *Almaga et sa peinture FEU*, 2009, crédit photo Almaga.

7.1 Choix des passages les plus significants

Nous avons choisi les passages les plus significants de nos entretiens. Pour les présenter, nous avons opté pour la répartition dans nos sept catégories principales. Même très courts, certains morceaux se rapportent à plusieurs catégories. Ensuite, en citant parfois de larges extraits, nous avons retenu quelques entretiens qui exemplifient le processus complet. Pour noter les références, nous avons adopté la convention suivante : (Prénom, numéro d'ordre de l'entretien : numéro de page dans les annexes).

7.2 Illustration des catégories

7.2.1 Cadre instaurateur

C'est un paradoxe en fait : il y a la nécessité d'abolir les frontières et pourtant la créativité s'exprime à travers les frontières, à travers une personne, à travers un geste qui est personnel, mais qui a une portée universelle ... (Pierre, 2 : 294)¹.

1. Il s'agit de l'entretien de Pierre, c'est le deuxième entretien (entretiens principaux) et le passage cité se trouve à la page 294 des annexes.

Il n'y avait aucun système de pensée, il n'y avait rien d'autre que du vécu. (...) Et puis je me suis rendu compte qu'il fallait que je trouve un support (Delphine, 10 : 362).

J'étais dans ce processus de création. Du point de vue de l'écriture elle-même, ça demandait énormément d'instauration qui avait des allures d'un rituel puisqu'il fallait chaque fois que je mette en place un cadre, que je trouve cette ambiance où, voilà, j'allais me retrouver devant la page et il fallait qu'à un certain moment que j'écrive, que je mette ensemble différentes choses. Ce cadre était très important parce qu'il n'était pas là,... si sa présence n'était pas là, c'était foutu. Il y avait une sorte d'exigence d'une virtualité de cadre. Est-ce qu'on pourrait parler de rituel ? Oui et en même temps, ce n'était jamais le même rituel. (...) Il y avait une mise en présence à faire, ce que j'appelle « une instauration » et que je me trouve en fait dans le geste même d'écrire de la philosophie, de conceptualiser de la philosophie. C'est passé par différents stades que j'ai combinés de toutes les manières ... Soit c'était assez classique, il y avait une ascèse du corps : il fallait toute une journée sans manger, en étant mal assis, en étant dans le froid ... en n'ayant que très peu de communication, en mangeant mal. Donc, il y avait vraiment une sorte de coupure avec le corps pour arriver dans un état de concentration absolue sur l'écriture elle-même et sur les idées elles-mêmes. Maintenant, ça pouvait être juste le contraire, ça pouvait être l'excès, le débordement, manger énormément, me sentir fatiguée, dans un état de somnolence, de béatitude, de bien-être. (...) C'était très chaotique, il n'y avait pas ... J'étais menée par une idée, mais il n'y avait pas de programme précis à suivre. Et l'instauration, pour moi, c'est le principal pour arriver à ce moment où ... tout à coup, la concentration étant là, l'envie étant là, le désir étant là, toutes les lectures, toutes les idées se mettent en place et on est dans cet état de ... d'humour. (...) Il faut s'abandonner en fait à cette requise, il faut s'abandonner en fait à cette rigueur. (...) Donc, il fallait créer cette distance virtuelle par toute cette instauration qui passait soit par l'excès, soit par l'ascèse, mais toujours avec une certaine maltraitance du corps ; soit le corps était mal parce qu'il était en ascèse, soit il était bien parce qu'il avait vécu l'excès. (...) C'est extrême, c'est une concentration et parfois toute une journée d'instauration ou parfois des mois avant de lectures et de mise en connexion dans la tête avec des expériences de la vie quotidienne (Laurence, 11 : 369-371).

7.2.2 Processus orientant

Oui, il y a cette évidence-là, quelque chose se produit, quelque chose se transforme. Donc, il y a un processus de destruction par la production même (Pierre, 2 : 297).

Et donc, ça peut être effectivement chercher dans la maîtrise des formes comme les

katas, les formes ... mêmes les applications martiales, etc. Et puis la maîtrise de l'énergie et puis, c'est ... la volonté de comprendre. Mais en même temps, tant qu'on est là-dedans, on n'est pas dans cette évidence, on n'est pas dans cette vraie créativité (Pierre, 2 : 298).

Donc, alors, il faut que ça ait une connexion personnelle. Je pense donc que le processus créateur doit exister dedans et dehors. Et vous devez laisser dialoguer ce dedans et ce dehors (Jerry, 4 : 313).

Réinventer, c'est faire des connexions. Ce n'est pas seulement un espace vierge et sans terreau, je suis tout le temps en train de faire des connexions. Je m'ennuie si je ne suis pas en train de faire des connexions. Et je crois que ça a commencé très très tôt dans mon histoire et dans ma vie (...) à partir de ce moment-là, je sais que quelque chose s'est mis en route... que j'aurais été incapable de définir. (...) C'est comme si j'avais été dans une sorte de nébuleuse, il y a toute une période d'apprentissage, de plein de domaines de ma vie qui ont fait qu'à un moment donné un vrai processus créatif, où j'étais consciente que j'étais en train de créer quelque chose, a pu apparaître et émerger et que les connexions ont pu se faire (Delphine, 10 : 360-361).

Voilà. Là maintenant j'ai l'impression d'être dans un processus créatif même en étant en train de te parler, le fait de formuler... (Delphine, 10 : 368).

Tout fait signe et sens, à un moment. (...) Et aujourd'hui, c'est ce moment-là et ces situations-là qui sont pour moi comme une sorte de vivier de créativité (...) j'ai fini par développer une relation affective avec cette forêt. (...) il y a un phénomène que je pourrais presque qualifier d'alchimique (...). Il y a un moment où on court, on a le sentiment qu'il y a quelque chose qui s'envole de soi (...) ça va mijoter, il va y avoir une transformation alchimique. Et c'est d'autant plus possible qu'à un moment, l'effort qui se transforme en plaisir rend quelque chose en soi libre, que cette transformation se produise presque à notre insu. (...) On passe beaucoup de temps à mourir et à renaître, aussi, dans ces processus. Mourir est irréversible et renaître est quelque chose qui n'est pas donné à tout le monde (Emmanuelle, 18 : 415-418).

7.2.3 Passage en rupture

Et quelque part, c'est parce que j'ai été bien formé, je le dirais aujourd'hui comme ça, que je suis arrivé au bout de ça et donc à pas seulement réinterpréter une gestuelle, mais à aller trouver une inspiration de mouvements qui étaient là déjà avant ... (...) Donc, dans cette aventure, il a fallu lâcher tout le reste et accepter d'un seul coup ce vide (...) De ne pas déterminer le mouvement, même pas par une intention, donc d'être au-delà même de l'intention et d'être complètement là et qu'est-ce qui vient comme mouvement ?

(...) *Donc, on passe vraiment de la reproduction à l'interprétation et après la créativité* (Pol, 8 : 349-350).

Donc l'idée de porte et de passage est essentielle pour moi. (...) Donc j'ai la sensation, dans l'état de créativité, d'ouvrir le potentiel sensoriel et de sentir que je suis traversée par les générations, par l'histoire (Imanou, 9 : 356-357).

D'un seul coup, ça prenait forme (Delphine, 10 : 363).

Et dans cette interaction se situent les contextes d'une émergence possible (...) chacun se rend compte de ce moment où il y a une pratique qui est mise en œuvre. On dépasse les outils, on n'est plus dans le référentiel pour lui-même, on a envie de développer quelque chose (Armand, 14 : 390).

Moi j'ai besoin que mon corps suive. J'aime l'acte, du lien du papier, du crayon ; et toi tu en es le médiateur (...) plus c'est intellectuel, plus j'écris vite, parce que des fois on croit que c'est super intello, alors que je l'écris à toute vitesse, je dois écrire très vite, mais des fois quand je le reprends deux heures après, tout le monde l'a lu parce que c'est très bien écrit en effet, alors que je l'ai fait dans un mouvement d'envoûtement. La puissance de l'écriture : c'est l'écriture qui m'emmène, pas moi. (...) Quand tu écris, tu es pris dans une espèce de présence plénière (...) Tu n'as pas toujours cette grâce-là, parce que des fois il faut en baver, et que tu n'y arrives pas, et qu'il faut de la discipline. Ca, c'est l'élan, l'élan créateur. Mais à côté de ça, il faut du travail, de la discipline, de la réflexion (Claire, 17 : 411-413).

Je nageais et j'ai vu (un mélange de « j'ai vu » et « j'ai senti ») une figure. J'ai senti dans mon corps et ça s'est traduit par une image plutôt proprioceptive que visuelle, mais je qualifierais d'image quand même, du lieu commun, de ce que c'est et de ce que ça relie dans le raisonnement en général (...) Quand je dis : ça passe toujours par le corps,... tout compte fait ce n'est peut-être pas vrai. Je réfléchis en répondant. En tout cas, je crois que ça passe toujours par quelque chose qui est de l'ordre de la synesthésie. (...) qu'il y a un moment où le sens est fulgurant comme une lumière jaillissante et, qu'à ce moment-là, la question de la vérité n'est pas pertinente. (...) Mais au moment de la fulgurance, c'est l'évidence, ce n'est pas la vérité. C'est autre chose (Emmanuelle, 18 : 416-417).

7.2.4 Etat d'unité paradoxale

Mais la créativité, pour moi, telle que j'ai pu la toucher du bout du doigt ... c'est de l'ordre de « quelque chose se passe » ... et on n'est plus dans une démarche personnelle, même si ça s'exprime à travers une forme qui est personnelle. C'est vraiment ... la créativité fait appel à un état d'être ... qui est d'être (rires), d'être là, dans le présent. A

ce moment-là, alors il y a cette étincelle magique qui apparaît et que moi, j'appellerais la créativité authentique (...) la magie de l'instant : « tout est possible » où ... on est à la fois vulnérable et en même temps ... on exprime la puissance créatrice. On pourrait dire la créativité, la puissance créatrice de l'Univers qui est exprimée à travers une personne (Pierre, 2 : 293).

Donc, l'écriture me prenait, j'étais prise par le monstre de l'écriture, j'arrivais à le nourrir et c'était quasiment un sacrifice. Je sacrifiais mon corps, puisqu'à un certain moment, je me rendais compte que mes jambes étaient endormies, que mes bras étaient endormis et que j'avais des courbatures dans tous les sens et que je ne m'en étais même pas rendu compte. Il y avait vraiment une forme de sacrifice par rapport au corps. (...) C'est très violent, c'est violent dans le sens d'intense. Il y a une intensité ... Quand on a écrit, après ça, on est épuisé. Parfois il faut quelques jours pour s'en remettre, ne fût-ce ... Parfois ça peut être 10 pages qu'on écrit comme ça. Mais parfois, c'est plus fatigant d'écrire une seule page qui est ... là c'est bon, on a saisi un concept, il y a quelque chose qui est sorti. (...) Il y a une sorte d'état. Ce n'est pas l'état de fusion avec le divin ou avec la pensée, etc. C'est : on est avec, on danse, on est en train de danser avec le divin ... (Laurence, 11 : 370-372).

Mais il y a de ces moments où c'est à la fois un plaisir intellectuel et physique en même temps. On ressent les deux. Moi, je le ressens au niveau du ventre (Armand, 14 : 394).

C'est le fait que je ne me posais aucune question, que tout coulait de source. Ce n'était pas du tout facile, mais en même temps c'était une évidence. Plus de question à se poser, pas d'hésitation, juste le fait que ça coulait de source. Comme si quelque chose d'autre que ma raison ou mes connaissances ou mon savoir avait pris la place. Où j'étais tellement en phase avec toutes les personnes qui étaient là (...) il y avait ce lien, ou tout en étant une situation très complexe, il y avait comme un jeu d'équilibriste entre tous les partenaires, où les choses se faisaient. Et ce n'est qu'après, quand ça s'est terminé, bien terminé, quand il y a eu du recul, du temps pour débriefer, que me suis rendu compte que certaines interventions, certaines paroles, avaient été pertinentes. On ne le savait pas au moment même, ce n'est qu'après que je m'en suis rendu compte. Au-delà des émotions, aussi, je crois que c'est un élément... Dans cet état-là, même avec des petits mouvements d'humeur, il y a un très grand calme de base. On n'est plus dans les remous. On est dans l'œil du cyclone à ce moment-là (Marie-Thérèse, 16 : 406-407).

7.2.5 Agir multidimensionnel

Je pense que la créativité dans ma propre pratique est apparue après une forme d'épuisement. (...) Et on découvre que ce qui est là et maintenant a toujours été là et maintenant et qu'on ne le voyait pas en fait ... que c'était masqué par ce phantasme qu'on voulait atteindre (Pierre, 2 : 294-295).

C'est un acte créatif dont on peut se mettre seulement se mettre dans un état d'esprit... qu'il se produise. On n'est jamais sûr qu'il va se produire ... (...)

Il faut se mettre dans un état d'esprit « intense », ... disait : « Il faut beaucoup travailler. Mais, mais avant de donner cours, il faut tout oublier, et s'arroser l'esprit de la douleur d'exister, et y mettre le feu » (Philippe, 3 : 303).

Dès lors je mets en route le processus (Jerry, 4 : 318).

C'est « faire taire » tout ce qui n'est pas essentiel à ma présence au moment où je suis en train de rentrer dans le mouvement ou d'entrer dans quelque chose qui précède le mouvement : le wuji, cet état de disponibilité, de potentialité. Tout est possible à tout moment, on peut partir dans un sens ou dans l'autre, je peux rester dans le silence, je ne sais pas en réalité. Et même quand je commence le mouvement, quand il débute, je ne sais pas où il va en réalité aller. Je peux très bien m'arrêter. Mais ce qui m'amène à sentir qu'il y a comme une sorte de toile, que l'on ne verrait pas, dans laquelle s'inscrivent, à l'infini, des possibilités de mouvement. (...) Quand on se sent en présence de ce moment d'intensité, il y a quelque chose qui s'accorde comme si on cherchait une station de radio : ça se décrypte mal, ça donne des sons bizarres, jusqu'à un moment où on sent la fréquence. Et là l'onde circule (...) je sais qu'à ce moment-là je rentre en résonance, dans cette faille, avec quelque chose qu'on partage tous, universellement (Imanou, 9 : 357-358).

C'est important que je m'en rende compte parce qu'il ne fallait pas non plus que l'écriture me bouffe. Donc, il y avait ce rapport, cette tension, ce rapport de tension avec l'écriture elle-même qui était un monstre que je devais nourrir mais qui en même temps ne devait pas me bouffer. Il ne fallait pas que je sois soumise à l'écriture, sinon l'écriture était impossible. C'était une écriture hystérique ou sans intérêt et de nouveau, je perdais cette union, donc cette petite distance ... (...) Donc je suis menée par une idée, pas par un programme, par une idée qui est floue. Je ne sais pas du tout comment elle est. Cette idée, comme le monstre de l'écriture, je dois la nourrir et en même temps, je dois faire attention à ce qu'elle ne me bouffe pas. Donc, c'est vraiment toujours cette tension permanente et qui est très forte, qui est d'une violence... (Laurence, 11 : 370-371).

Et c'est ce moment-là qui est divin, ce n'est pas une rencontre avec le divin, c'est

de permettre que ce moment soit possible (Laurence, 11 : 372).

Quand je suis dans cette énergie-là, tout se met. Quand je ne cherche pas à trop diriger, mais plutôt quand j'écoute ce qui m'impressionne, dans le sens « je suis imprimé » et aussi « impressionné », même émerveillé parfois. (...)

pour que cette danse se produise, il faut créer un espace. D'abord un espace à l'intérieur. Et là c'est une satisfaction de prendre de l'âge et d'avoir un peu plus d'expérience de vie. Je suis plus capable de créer cet espace intérieur. J'arrive à mieux maîtriser ça, j'ai plus d'outils aussi, pour le faire. (...) La respiration (Thierry, 12 : 380).

Et donc on crée les conditions de cette émergence (Armand, 14 : 394).

Tout de même ça ne fonctionne vraiment que quand on ne cherche pas. Parce que ça se passe. C'est quand même extraordinaire. Et donc je ne pense pas que c'est tout à fait à notre insu parce qu'on peut très bien le provoquer soi-même. Mais il faut qu'on parvienne à se mettre dans un état où on ne cherche pas à ce que ça se produise et (...) Il y a un moment où la transformation a lieu et là on n'est pas prévenu. Et une fois qu'on se rend compte de ce qui s'est passé, qu'on peut mettre un peu à distance, qu'on peut mettre d'abord en représentation et éventuellement en mots (je tiens un journal qui m'aide à mettre en mots toutes ces expériences synesthésiques), on sait que ça peut se repasser. (...) Se mettre dans un état, ça aussi, j'ai vraiment appris que c'est un chemin de connaissance de soi (Emmanuelle, 18 : 418-419).

Au moment où le trait se produit, si je me sens bien, c'est un bon point. Parce que lorsqu'on se sent bien, ça donne de la joie. Donc, quand j'ai de la joie à calligraphier, je sais que ça va être bon. Mais en même temps il ne faut pas que je sois trop contente de moi parce qu'à ce moment-là on tombe dans l'excès de l'autosatisfaction, et ça ne va pas non plus. Lorsque c'est réussi, en général, on le sent. C'est-à-dire que le geste est juste et que les choses se font facilement, sans non plus ne pas être maîtrisées. (...) Je sais ce que je fais. Bien entendu, il y a toujours quelque chose qui échappe. Cette espèce de joie, d'où elle vient...je ne sais pas trop. Mais la fluidité du geste, le fait de se sentir bien, bien ancrée, dans son corps, dans son esprit, d'être bien en équilibre. Eh bien, ça fait que le tracé est lui-même bien. Il est probablement agréable à voir et quand on le fait, on est bien. Je crois que c'est intimement relié à l'état intérieur et à l'état du corps (Yolaine, 21 : 442).

Mais dans l'enseignement on retrouve cet état de transe, dans l'enseignement ça provoque. (.....) C'est très tributaire de l'auditoire. Quand je vois que les gens comprennent je continue. Et quand ils ne comprennent pas, je me sens obligée de les porter et quand je les porte... eh bien il y a des choses qui sortent. Ça dépend vraiment de l'auditoire.

Donc il y a vraiment une interaction entre moi et les gens qui assistent au cours. Et il est impossible de faire deux fois le même cours (Yolaine, 21: 443-444).

7.2.6 Traces rémanentes

Ce mathématicien, jeune d'ailleurs, un peu farfelu (...) disait que depuis des années, il ne voyait, il ne pouvait plus voir le monde qu'au travers des mathématiques, mais, c'était pas une souffrance, c'était bon. L'automne, je vois les feuilles tomber, immédiatement, je les mets en équation (...) En ce qui me concerne à ce niveau-là, c'est pas d'aujourd'hui, effectivement, je vis, je vois, je vis le monde ... c'est peut-être très prétentieux, en initié ... en franc-maçon, certes, mais la franc-maçonnerie, de mon point de vue, ma franc-maçonnerie n'est qu'une clé d'interprétation d'une démarche beaucoup plus générale. Je pense que l'homme véritable est un animal initié ou initiatique. On s'initie ... (Lucien, 1 : 288).

J'ai perçu que, en rentrant en empathie, il y avait quelque chose qui a fait l'évolution humaine. On est passé aussi par le minéral, le végétal, l'animal et l'humain. Et l'humain en devenir. Dans ce passage végétal que j'ai pu traverser, j'ai vu un espace où j'ai vu cette faille s'ouvrir et je me suis dit que je pouvais remonter très profondément, plus qu'à mon expérience humaine. Ça m'a énormément touchée, ça a traversé à la fois l'expérience des changements d'états, du végétal, de l'animal, du minéral, de la mort, de la naissance. C'était pour moi une porte et une faille. Je pouvais entreapercevoir comment sortir de cette vision coupée. J'avais une sorte de continuum. Et cette expérience-là m'a profondément touchée, j'ai senti une grande libération. Je n'étais plus captée, capturée par l'environnement et la pression sociale, et uniquement en train de faire une technique (Imanou, 9 : 359).

Tu ne peux pas savoir à quel point l'écriture est pour moi au centre de toutes mes activités. Quand les gens me disent que je suis un être de papier, avec un petit côté « tu comprends rien au réel », ça m'amuse toujours (Claire, 17 : 412).

Et ça, je ne peux pas l'oublier. Cette figure-là,... je connais la figure du lieu commun. C'est absolument ineffable dans une thèse de doctorat, évidemment. Mais moi, je la connais. Et ça m'a aidée à trouver des mots pour modéliser ce que je voulais modéliser dans la thèse, qui est plutôt justement l'idée, le sentiment de découverte que j'ai pu avoir dans la thèse, et qui est cette espèce de joie de créativité. C'est un moment où je me suis dit : tiens, tout simplement notre rationalité est stratifiée ! Nous sommes des gens rationnels qui savons raisonner et produire des choses extrêmement compliquées, mais ça vient du corps. (...)

Mais en tout cas ça peut transformer. Moi, tout ce que je raconte là m'a transformée (Emmanuelle, 18 : 416-417).

7.2.7 *Mystère indicible*

Et là, on entre dans un domaine qui est au-delà des mots (rires), qui est du sensitif, qui est de l'ordre, on peut tenter d'expliquer, mais ... tant qu'on est dans le mot, on est dans le concept, donc on n'est pas dans la chose. Je crois qu'à un certain moment, c'est ce que j'ai découvert chez les vieux maîtres : pourquoi, à un certain moment, c'est le silence ; parce que ça ne s'exprime qu'à travers le silence, à travers ... le silence mental, émotionnel, mais aussi physique où même ... la forme, le kata, la technique martiale, à un certain moment n'a plus de sens et elle se fait, c'est bien, mais elle se fait. Je ne produis plus une technique, la technique se fait. (...) Mais si elle ne se fait pas, c'est aussi bien. C'est aussi bien parce qu'on n'est plus dans la même relation au temps où, au départ, je peux essayer de faire référence à ce que j'ai mis en mémoire : contre telle attaque, il y a telle défense; contre telle action, il y a telle réaction; ou dans le phantasme d'un futur : je vais devenir le plus fort, je vais être un maître ... (...) Oui ... et là aussi il y a une confusion entre atteindre une certaine dextérité ... on pourrait dire oui une certaine maîtrise ; mais ce n'est pas la maîtrise (insistance) ... la maîtrise, la maîtrise c'est (rires) la créativité, c'est la spontanéité, c'est « je suis ici et maintenant », mais pas dans le concept. Tant que je dis « je suis ici et maintenant », je n'y suis pas : je suis dans une représentation ... et donc, là, on est au-delà des mots, on est au-delà des idées ... même si on peut utiliser les mots, même si on peut utiliser les idées pour exprimer cette spontanéité mais ça se fait, on est dans la démarche poétique. (...) Oui donc la poésie, c'est ça, c'est l'action, c'est l'action dans l'ici et maintenant. Et donc, on serait un peu dans le geste créatif ... c'est un peu comme si je prenais une photo et ... il n'y a rien d'autre à dire ... que ce geste-là. Et là effectivement, on arrive à la maîtrise, on est ... dans une certaine forme de perfection mais qui n'est plus ... qui n'est plus la perfection dans la dextérité ... et j'ai eu l'occasion de rencontrer des maîtres qui techniquement étaient plutôt approximatifs et qui pourtant parce qu'ils étaient, parce qu'ils exprimaient produisaient un effet ... un effet ... (Pierre, 2 : 295-296).

Et là aussi, est-ce que je me réfère à quelque chose ? Dans les arts martiaux, est-ce que je représente une école, un style ou est-ce que j'accepte que ça se fasse ? Qui fait ? Et quoi ? Je ne sais pas, je ne sais pas (rires) ... on voudrait bien savoir et contrôler et est-ce que ça va se passer ? On ne sait pas non plus, peut-être pas ... et donc là, c'est vraiment la vulnérabilité, c'est vraiment le tout est possible ... C'est très difficile à expliquer et ça

ne se comprend pas ... Quand les gens me disent « mais je ne vous comprends pas », ça ne se comprend pas, ça se vit, ça ne peut pas se comprendre. On peut parler de la chose, on tourne autour mais ... mais voilà ... ça ne se comprend pas ... enfin je pense ... je ne sais même pas si je le pense, je le vis comme ça (Pierre, 2 : 299).

Il y a quelque chose qui dépasse le groupe aussi. (...) mais il y a quelque chose qui unit le groupe et qui est quasiment tangible. Moi je le sentais, je sentais qu'il y avait quelque chose au-dessus du groupe. C'est difficilement explicable, mais il y a les individus dans le groupe et il y a une force qui est au-delà (Armand, 14 : 394-395).

Parce que c'est vrai qu'écrire, ça veut dire que quand même, on est à la recherche de quelque chose qui nous échappe. Et c'est par l'écriture qu'on va le trouver. De même que n'importe quelle création : on est en quête de quelque chose. (...) la jouissance de la création (...) Et cette jouissance-là, elle n'est pas parlée, elle est indicible. Elle est au cœur de l'acte. C'est comme si c'était indécent, obscène, d'en parler. Obscène dans le sens de « mettre sur la scène » (Claire, 17 : 411).

7.3 Illustration du processus complet

7.3.1 L'expérience d'Eric (5 : 320-328)

J'aurais d'abord tendance à dire que pour moi, c'est difficile d'en parler sans la relier, la relier à l'expérience personnelle et donc c'est très difficile de sortir de cette expérience-là et la mettre là, sur la table, pour l'objectiver. Parce que dès l'instant où je fais ce geste, si j'essaie de penser cette expérience créative automatiquement, je la coupe. (...)

Un des premiers outils, un des premiers exercices que je me suis efforcé de pratiquer, c'était justement de mettre en veilleuse cette pensée objective pour rentrer plutôt dans le monde de l'image ou de l'intuition (...) ... le créatif ... pour moi ce serait de m'aligner avec un processus qui suppose des étapes que je ne connais pas forcément ; donc qui va s'inscrire dans le temps, qui va s'inscrire dans une durée ... à travers lequel je vais travailler avec des éléments qui sont très intimes, qui sont de l'ordre de l'émotion, du sentiment, de la sensation corporelle, mais aussi de l'intuition en sachant que ces matériaux-là, je vais en rendre compte en leur donnant une forme. Mais cette forme-là, elle est tout à fait transitoire, elle va tout le temps, cette forme-là, être remise en question. Et pour ça, il y a une nécessité qui est la durée, ça va de pair avec le processus. (...)

Donc, dans les ateliers de l'âme que nous organisons, nous avons appelé ateliers de l'âme parce que âme, c'est un concept extrêmement flou qui a cette vertu d'être « entre

deux » et donc, c'est pour ça qu'on a utilisé ce mot « âme » et « atelier » parce que c'est le lieu d'un travail. L'atelier, c'est souvent le lieu d'un travail créatif. (...) Alors, là, à lieu chaque fois un phénomène qui nous dépasse tout le temps : c'est que nous proposons nos moyens créatifs mais nous invitons les participants à explorer les leurs à travers l'image et ils vont dans des voies qui sont chaque fois inattendues pour nous. Donc, ce processus créatif se renouvelle sous nos yeux dans la recherche que les gens font d'eux-mêmes au travers des images que nous leur proposons. (...)

Le travail en consultation, c'est un travail d'une personne avec une personne. Ateliers de l'âme, c'est nous avec un groupe et puis la troisième dimension de mon travail créatif, c'est dessin/peinture où là c'est moi-même avec moi-même dans le travail avec une matière image à travers un geste qui lui ne peut être que corporel au travers d'un pinceau, d'un fusain ... où là, c'est la démarche artistique où chacun va vers des voies qui lui sont propres. Pour moi, c'est essayer de trouver une voie qui se situe quelque part entre une dimension figurative et une dimension abstraite. Encore une fois « in between », un « entre-deux » ... finalement en te parlant, je me rends compte que dans les trois démarches, ce qui caractérise ce processus créatif, c'est cet espace entre deux ... (...)

Le processus, on ne le contrôle pas, on s'aligne ... avec le processus. Moi, ma supposition, c'est qu'il vient de plus profond et que je peux éventuellement essayer de me positionner dans une attitude telle qui le facilite ou alors refuser de me positionner dans cette attitude-là et l'entraver. Mais ce n'est pas moi qui le génère ce processus. Ou bien, je trouve la façon de me laisser emporter par lui et je lui donne une forme qui est celle de l'instant en fonction des moyens ou alors, je ne suis vraiment pas dans un état où je peux me rendre réceptif à lui et j'en suis coupé. C'est pas moi qui le crée, je ne fais pas un plan sur le processus ... (...) On ne décide pas quand il vient. Il s'annonce ... Pour moi, il s'annonce à travers un état d'âme. C'est un état d'âme qui s'appuie sur une matière vécue : ça peut être un spectacle vu, ça peut être une rencontre entre amis, ça peut être un drame dont j'ai vu les images à la télévision ... ça peut être la contemplation d'une beauté fugitive, par exemple à travers une image ou une sensation. Je ne remarque pas à ce moment-là que ça m'a touché dans les profondeurs ; mais le lendemain, le surlendemain ou quelques jours plus tard je remarque qu'effectivement, ça m'a touché, je vois que ça m'a agi. Et au départ de ça, tout mon être intérieur commence à interagir avec ça et c'est à moi d'accepter ou de refuser cette interaction. Et si j'accepte, je suis entraîné. Alors, je suis entraîné par quoi ? Par les images qui s'associent les unes aux autres ... dans le rêve par exemple ou à l'état de veille ou à travers les soi-disant coïncidences de la vie ; les images s'associent, elles ricochent. (...)

Et là avec le temps, il y a une attitude, il y a une attitude intérieure par rapport à ça qui est : « j'accueille, je suis conscient, j'observe » ou alors je récupère cet événement et j'essaie de lui donner un sens en le décortiquant, par exemple avec des justifications mentales ou des choses comme ça ... C'est ce que je fais de moins en moins parce que je me suis rendu compte que quand j'allais vers cette voie-là, je coupais le processus ... je coupais le processus. Donc à chaque fois que j'essaie de donner un sens, à chaque fois que j'essaie de littéraliser ce qui se passe, d'expliquer ce qui se passe, alors il se pourrait que je produise quelque chose qui me satisfasse de mon point de vue, quelque chose que je trouve beau ou rassurant de mon point de vue ; mais le processus est coupé ... le processus est coupé.

Par exemple en dessin, dès que je vais trop loin dans la définition de la forme, le processus est coupé. Quelques jours plus tard, quelques semaines plus tard, le processus est coupé. J'ai trop déterminé la forme. Par contre, si je ne vais pas assez loin dans la détermination de la forme, alors quelque chose m'échappe ... Donc c'est une façon d'être inquiet finalement ce processus ... grands rires ... une façon d'être inquiet, ça n'est pas sans angoisse en fait. (...) C'est quoi cette voie ? Si c'est trop déterminé, si ça va trop loin, le processus s'arrête et quelque part on n'a pas envie qu'il s'arrête parce que ce processus quand il se met en route, il ne donne pas du sens mais il est le sens. Ou bien j'ai pas été assez loin et hop, le processus s'emballe et moi, je reste derrière à courir derrière lui et je suis décalé par rapport à lui et, et voilà.

Donc, quelque part, cette façon de se maintenir comme ça entre deux, ça pourrait être une façon de maintenir une inquiétude et c'est générateur d'angoisse sauf quand, sauf quand je suis détendu ... quand je peux être sans crispations, quand je suis dans des états où j'ai confiance en moi ... quand je ne suis pas dans l'attente. (...) des aspects que nous n'avions pas imaginés (...) Idem dans les ateliers de l'âme quand je ne m'attache pas à ce que je sais ou avec ce que j'avais prévu de montrer, mais que je me laisse glisser dans ce qui advient là. Alors, j'ai l'impression que je ne suis jamais à court de ressources ... et que ça advient, voilà. (...) Les ressources, ce sont les matériaux qui sont les prétextes et en même temps les bases du processus créatif, qui sont comme le cadre parce qu'apparemment ce processus créatif, il ne fonctionne pas s'il n'y a pas un cadre. (...) Donc ça veut dire que quelque part les ressources, les matériaux, c'est une partie importante du cadre. Sans la définition du cadre, je pense que ce processus créatif pourrait m'échapper complètement. (...) Donc les ressources, c'est de se dire, voilà, je vais utiliser des ressources et ça, c'est l'exercice dans lequel le processus créatif va s'actualiser ... Mais, j'ai envie de dire, si ça veut bien ! ... Parce que si c'est moi qui

veux bien, alors je triche. Je triche dans le sens, j'ai des techniques d'entretien, j'ai des techniques de gestion de groupes, j'ai des techniques de dessin, je triche ... C'est pas le processus créatif, je retombe sur mes techniques (...) Des techniques qui doivent se mettre vraiment au service de ce processus créateur. Si je cherche une image qui est quelque part entre ce que je vois et ce que je sens, c'est-à-dire entre une matière abstraite et une matière concrète, je pourrais utiliser des techniques qui donnent l'impression que j'en rends compte, mais ça ne tient pas. Ça ne tient pas, c'est de la poudre aux yeux tout ça. Qu'est-ce qui fait qu'on peut dire que ça tient ou que ça ne tient pas ? Ça, c'est difficile ... Une fois que j'ai utilisé la technique, que j'ai essayé d'utiliser la manière la plus juste et le phénomène créatif, qu'est-ce qui fait que ça tient ou pas ? Je ne sais pas encore très, très bien. C'est de l'ordre d'une sensation que je n'ai pas rationalisée. (...)

Alors comment est-ce qu'on fait ça ? Comment est-ce qu'on fait ça ? Est-ce qu'on a un système qu'on va chercher dans une bibliothèque et qu'on applique là ? Mais non, non, on n'a pas ça. Donc, d'abord, on écoute. On écoute la personne là où elle est. D'abord ça. Et on l'écoute sans cesser de s'écouter soi (...) il faut que je l'écoute, mais il faut en même temps que je ne sois pas séparé de moi-même. Et puis tout à coup, une intuition surgit. Ça commence comment ? Ça commence par une reformulation de ce qu'elle dit. Jusque-là, c'est très technique. Voilà le lieu de la technique : l'écoute et la reformulation. Et puis tout à coup, dans la reformulation, des images apparaissent (...) alors là intervient l'utilisation de la métaphore (...) et alors à ce moment-là, je ne sais pas comment l'expliquer. Je vais chercher dans mon imagination intuitive, je vais chercher la métaphore et à ce moment-là, il y a des mots et il y a des images. Et je l'exprime, cette métaphore ... je l'exprime. (...)

Je dirais, pour moi, le moindre battement de cil est une réaction intéressante ... l'oreille frémit, le sourcil bouge, la bouche s'entrouvre un petit peu, les épaules tombent (...) j'ai parfois l'impression que les yeux s'ouvrent de manière telle qu'il me semble qu'une lumière apparaît sur le visage de la personne (...). C'est ça que je veux dire « le corps bouge » : il participe, il a compris... Il a compris, compris qu'il devait changer de point de vue. Mais la parole aussi mobilise le corps ; la parole, c'est une sensorialité.

7.3.2 L'expérience d'Almaga (15 : 398-403)

Il s'agit de la création en tant qu'acte de la création. Ou alors création, aussi, c'est un processus. C'est un processus qui commence on ne sait pas quand, mais en tout cas il surgit à certains moments. Je ne cherche pas à savoir quand la création commence ou va commencer parce que cela ne marche pas. Mais je me prépare certainement,

inconsciemment, pour réaliser telle ou telle vision (vision, on peut dire projection de mon inconscient, ou de mes attirances, ou de mes intérêts pour la réalité, pour la nature, ou pour la complexité des choses). En permanence je suis en service. A cause de cela, ça peut prendre des années avant que je commence. Et c'est quand j'ai réuni - quand se sont réunis les éléments nécessaires eux-mêmes -, que je sens qu'ils me demandent de « faire la fête » ensemble. J'appelle ça l'inspiration, ce moment où je peux commencer vraiment la réalisation. Je vis très près de mon inconscient, c'est-à-dire de ma nature et cette nature m'offre des cadeaux. Ce sont des indications. On peut dire qu'elles me communiquent des infos de ce que normalement je ne pourrais pas savoir. Je m'en sers sans faire une théorie. Il s'agit d'un savoir qui vient de la pratique des matières et cette pratique que je pratique par tous mes sens. En plus, je suis un scanner très, très performant qui livre dans ma mémoire les images ciblées par ces visions à réaliser. Donc, c'est un ensemble de facteurs qui me préparent à l'acte créatif. Aussi évidemment les années d'études, les observations, surtout observation de la nature (...) C'est toujours la nature qui m'inspire et c'est elle qui me livre les forces nécessaires pour réaliser les œuvres. L'acte créatif lui-même est complexe et, si le moment est juste, il ne demande pas d'énormes efforts. Les efforts dépendent souvent des situations dans lesquelles je travaille. Ce qui est primordial dans l'acte créatif, c'est de tenir la cadence. Le rythme ou la fréquence propre, comme celle de mon cœur. Ce rythme maintient les conditions d'ensemble. Il déplace, il avance les éléments indispensables et les porte dans des courants qui dessinent les structures. Par exemple, j'ai travaillé sur - c'était une expérience assez unique - une toile, donc une peinture, d'un très, très grand format, environ 17 m sur 6,50 m que j'ai réalisée dans des conditions difficiles, dans un hangar. Je travaillais par terre, j'ai pu déployer cette toile par terre. J'ai choisi cette configuration parce qu'elle me permettait d'être dedans, entièrement. J'ai voulu avoir cette expérience de me trouver dans la couleur, dans la peinture. (...) Là, ça dépassait les possibilités de mon geste qui, dans d'autres peintures, étaient maintenues dans le cadre du tableau, dans ses dimensions. Tandis que là, c'était vraiment une expérience nouvelle parce que j'ai dû trouver une autre solution pour ce geste qui doit quand même aller au-delà de toutes les limites. (...) Et il s'agissait pour moi vraiment (...) de me surprendre (...) (de) voir les choses se réaliser. (...) Parce que pendant ces deux mois, j'ai dû maintenir la cadence. Je n'ai jamais abandonné et ce n'était pas difficile. Je parle de cadence, de ce qui vous mène à agir dans le tableau. Alors sur la toile, mes mains qui glissent, touchent, frottent, elles manœuvrent. Elles manœuvrent dans un rythme, une fréquence aussi propre à elles-mêmes. C'est-à-dire que chaque partie de mon corps agit, ondule, si vous voulez, à ces ondulations qui émettent

des sons différents. Pendant ce travail je me suis rendu compte de ça, que ce ne sont pas seulement les couleurs, les éléments extérieurs que j'amène vers la toile et que je déploie, qui ont eux-mêmes leurs propres qualités, mais c'étaient mes gestes et pas uniquement les gestes de mes mains qui touchent le tableau, mais tout mon corps y était pris, dedans. Il ne s'agissait pas de s'exprimer, ce n'était pas ça. Il communiquait sa sonorité dans un certain sens. (...) Donc, je me déplace. Parce que je sens sans arrêt cet espace dans lequel les choses doivent jouer. Donc un geste appelle le geste suivant. Chaque touche révèle une possibilité que, moi, j'assume directement dans une direction qui est toujours adéquate quand on est dans cet état. (...)

Les images de ma mémoire émergent. (...) C'est tout un ensemble de mémoire qui est engagé aussi. Et ces images, justement, m'offrent des formes. Je prépare mes couleurs d'avance, dans des pots. Je les dépose ou je les verse sur la toile. Ils se rencontrent et je les pousse à se lier, à s'unir, à se manifester, parfois en solo, momentanément et qui continuent par d'autres formes, d'autres profondeurs. Tout chante juste comme dans un chœur. Même que chaque couleur a sa propre voix. Et cela, dans l'ensemble, fait surgir, au fur et à mesure que j'avance, une voix. Et cette voix qui se transmet, qui se projette vers l'extérieur de la toile, qui est déjà en dehors de moi, qui est « entre » ces éléments. Je me trouve vraiment, quand je crée, dans une situation... dans l'entre (...) c'est un passage, c'est un ultime instant vers l'autre, dans l'autre qui est le tout humain. Toute nature. L'ensemble est synchronisé dans la relativité de l'espace-temps. C'est-à-dire dans la relativité des dimensions. C'est quelque chose que j'ai découvert lors de l'acte créatif. Cette relativité des dimensions. (...) Parce que, aussi immense soit cette toile que j'avais faite, qui avait 100 m², ce tableau avait une composition très stricte. Pas composition de formes délimitées, etc. mais dans le mouvement. (...)

Quand je parle de cette relativité de l'espace-temps, de ce phénomène de relativité des dimensions, c'est quelque chose que j'ai éprouvé plusieurs fois. Et c'est probablement à cause de ça que j'ai commencé à faire des sculptures, que j'appelle Orviadan. Et justement lors de la création de mes premiers Orviadan, au départ de ma quête, déjà je me sentais étrangement amenée dans une sorte d'intemporalité. Curieusement, le temps s'arrête, mais le mouvement continue. (...)

J'ouvre l'acier pour montrer d'autres possibilités du regard. Ainsi je fais voir au spectateur ce qui n'est pas là. Voir les volumes inquantifiables, qui se créent aussi dans son regard, dans son imaginaire. (...)

Ça veut dire que l'Orviadan n'est jamais une finalité. Dans ces sculptures, je suis terriblement située entre les éléments. Carrément et physiquement. Et cette expérience

*m'a appris que la relativité de la position change complètement la façon de voir le monde.
(...)*

C'était aussi une aventure avec la matière. Connaître cette matière qui répond, qui bouge, qui vous tape dans le visage, qu'il faut maintenir pour qu'elle ne se lance pas n'importe comment. Et qu'elle donne le son qui a son propre comportement - on appelle ça maintenant la mémoire du métal. (...)

Ce n'est pas le galop d'un cheval, c'est le galop d'Almaga. (...)

Alors on se demande à certains moments comment on peut tenir en même temps cette cadence et ce fil qui réunit le début et la fin de la création. Et je constate que c'est une difficulté de maintenir cet état en soi-même, ce que j'appelle cette cadence d'avancement. Ce n'est pas uniquement au niveau de la vitesse, mais aussi de l'utilisation de toutes ses ressources, qui fait que les choses prennent ampleur, qu'elles s'associent, qu'elles s'unissent et qu'elles chantent ensemble.

8. Réflexions



Photo 13 : *Transfiguration*, Michel Saloff-Coste, 2011, crédit photo Michel Saloff-Coste.

8.1 Réduire quelques zones d'ombre

Nous allons maintenant revenir sur les morceaux choisis (ventilés dans nos catégories et en illustration du processus complet défini par notre catégorisation). Ces extraits parlent par eux-mêmes. Le lecteur intéressé pourra s'imprégner de toute leur richesse. Il y a une part indéniable de mystère, d'inexplicable, exprimée par la plupart des interviewés. Nous pensons cependant que notre travail de découpage, de mise en relation/confrontation, de recomposition, d'approche sous de multiples angles peut apporter quelque éclairage sur des aspects inaperçus. Nous espérons qu'il contribuera à réduire quelques zones d'ombre, qu'il aidera à distinguer ce qui est réellement inexplicable avec nos moyens d'aujourd'hui et ce que l'on dit inexplicable par habitude, par « tradition ».

Nous sommes, de manière paradoxale, passé très rapidement sur la catégorie pour laquelle nous avons recueilli le plus de matière (l'agir multidimensionnel). Nous y reviendrons plus loin.

La reformulation des témoignages nous permettra de faire émerger quelques idées directrices qui nous ramèneront progressivement vers notre question, vers notre thèse.

8.2 Unité dans la diversité

Le cadre, le support, les frontières ont leur importance. Si ces balises ne sont pas présentes, le processus ne démarre pas (Laurence), il ne peut pas se concrétiser (Delphine) ; pourtant celles-ci devront être dépassées en étant conservées (Pierre). C'est un rituel sans être un rituel puisque les gestes d'instauration sont à réinventer à chaque fois (Laurence). Dès le début, le paradoxal est présent (Pierre, Laurence). Abandon et rigueur permettent à Laurence, dans une démarche caractérisée par l'extrême, de créer une distance nécessaire pour que tout se mette en place.

Le processus orientant contient lui aussi sa part de contradictions : produire en détruisant, maîtriser sans vraiment maîtriser (Pierre), être à la fois dedans et dehors (Jerry), souffrir pour éprouver du plaisir, mourir pour renaître (Emmanuelle). A force de faire des connexions, d'effectuer de multiples apprentissages, quelque chose se met en route (Delphine). Dans ce processus alchimique, tout mijote, tout se transforme (Emmanuelle).

Une bonne formation a permis à Pol d'arriver au bout de ça. Imanou perçoit très bien ce passage, cette porte qui s'ouvre. La technique dépassée permet une émergence (Armand), un mouvement d'envoûtement (Claire), une révélation (Emmanuelle). Ce passage est soudain (Delphine), fulgurant (Emmanuelle).

Dans cet état de présence plénière (Claire), tout est possible (Pierre), on danse avec le divin (Laurence), l'unité du corps et de l'esprit est ressentie dans le ventre (Armand). Tout coule, tout paraît tellement évident, tout se fait avec une profonde sérénité (Marie-Thérèse).

Agir et non agir interfèrent (Pierre, Philippe, Imanou, Laurence, Thierry, Armand, Emmanuelle, Yolaine).

Pour certains, leur pratique devient le centre de leur vie (Claire), une clé d'interprétation du monde (Lucien), une voie de transformation (Emmanuelle), de libération (Imanou).

Cette force « supra-humaine » perçue est difficilement explicable (Armand). La parole éloigne du processus, la dextérité n'est pas la maîtrise, la maîtrise c'est la spontanéité de la créativité ; le discours le plus approprié est le silence (Pierre). Le silence est également de mise à propos de la jouissance de la création (Claire).

8.3 Trame commune dans des parcours particuliers

Almaga et Eric vivent de leur art et par leur art. Tous deux ont étudié de longues années diverses techniques avant de développer leur vision et leur approche personnelle. Ils sont des références dans leur pratique, leur notoriété dépasse nos frontières. Ils ont l'un et l'autre longuement réfléchi sur les moindres détails de leur pratique. Adeptes de l'introspection, ils ont affiné leurs sensations, ils sont capables de décoder les subtiles nuances de leur ressenti et de celui de leurs pairs. Ils sont attentifs et réceptifs aux ambiances, ils perçoivent le canevas et la texture des choses. Traversés par l'universel, reliés à l'essence humaine, ils expriment leur être profond dans un style unique.

Nous avons retenu une bonne moitié de leurs entretiens respectifs. Nous avons repéré dans les deux cas de longues prises de parole incarnée. Almaga et Eric parlent de leur expérience à la première personne avec beaucoup de justesse, avec un savant dosage d'implication et de distance.

Eric et Almaga connaissent intimement les signes annonciateurs et le déroulement de chaque phase de l'expérience créatrice. Pourtant d'emblée, ils insistent sur le fait qu'ils prennent des distances avec toute tentative de compréhension intellectuelle : pas d'objectivation pour ne pas la couper (Eric), pas de théorie parce que ça ne marche pas (Almaga). L'un et l'autre sont bien conscients de l'aspect processuel du phénomène et des éléments à réunir : facteurs (Almaga), matériaux (Eric). Almaga attire l'attention sur la complexité et Eric sur la transformation permanente. Pour tous les deux, la caractéristique principale de la démarche créative se révèle être l'entre-deux. Eric a créé les « ateliers de l'âme » parce que, pour lui, le concept d'âme incarne cette vertu de l'entre-deux. C'est pendant l'entretien, lors d'un moment d'une grande intensité, qu'il prend conscience de ce fil rouge qui relie et spécifie ses trois démarches créatives. Almaga a créé un nouveau mot « Orviadan » pour désigner ce qui représente l'essence de ses sculptures. Eric et Almaga explorent de nouveaux territoires ou autrement des territoires très fréquentés : association d'images provenant de diverses sources pour l'âme (Eric) et nouvelle configuration afin de se trouver dans la couleur, dans la peinture, ouvrir la matière pour entrer dans d'autres dimensions de l'espace (Almaga). Ils sentent quand les choses remontent des profondeurs (Eric), de l'inconscient (Almaga) commencent à se mettre en place. Eric s'aligne avec, Almaga répond à l'invitation des éléments qui lui demandent de faire la fête. Tous deux parlent par métaphores : les images ricochent, courir derrière le processus qui s'emballe (Eric), être en service en permanence, les choses chantent ensemble (Almaga).

Ils ont stocké dans leur mémoire des images qui, à un moment donné, remontent.

Chez Eric, elles ricochent et s'associent. Almaga se compare à un scanner très performant. Lorsque l'attitude est juste, la démarche ne requiert pas vraiment d'effort, il faut juste tenir la cadence (Almaga). Lorsqu'Eric se laisse glisser dans ce qui advient, il n'est jamais à court de ressources. De manière évidente, nos deux artistes mobilisent leurs sens sur un mode synesthésique. Almaga dialogue avec la matière par tous ses sens. Chez elle, les couleurs, les mouvements et les sonorités se répondent. Dans l'univers intérieur d'Eric, les images, les émotions, les sentiments et les sensations corporelles cohabitent et œuvrent à l'unisson.

L'expérience acquise fournit à Almaga et à Eric des informations et des moyens pour favoriser le déploiement optimal de l'élan créateur. C'est cet aspect du processus créatif que nous allons maintenant creuser.

8.4 Première réponse à la question

8.4.1 Focalisation sur l'« agir multidimensionnel »

L'analyse des entretiens nous a permis de repérer certains invariants du processus créatif, de déceler plusieurs étapes, de discerner des interactions entre les éléments. La catégorie « agir multidimensionnel » nous a offert l'opportunité de rassembler un matériau relativement abondant sur les différents types d'actions exercées à divers moments. Certaines actions sont tellement ténues qu'elles passent inaperçues, ce sont souvent des micro actions. L'accumulation, la mise en correspondance, le croisement des moments de prise de parole incarnée des experts nous ont permis d'en détecter quelques-unes.

Nous avons, dans notre approche de modélisation, pris l'option de placer de l'agir multidimensionnel dans chacune de nos autres catégories.

Ces multiples actions combinées ne favoriseraient-elles pas l'état créatif ?

L'expérience ne permettrait-elle pas une prise de conscience et une utilisation plus efficiente de micro actions sur le plan technique et au niveau d'une disposition intérieure pour utiliser toutes les ressources disponibles dans une synergie créative ?

8.4.2 Que nos disent nos entretiens ?

Le fait d'être pris entre deux pôles ressort avec beaucoup d'acuité.

Pierre découvre la créativité dans sa pratique après une forme d'épuisement. En pouvant moins agir, il agit autrement. La passivité devient source d'un agir plus pertinent. Philippe a beaucoup travaillé et il s'applique à tout oublier. Le paradoxe est total : il faut agir pour ne pas agir. Pour entrer dedans, Imanou fait taire tout ce qui n'est pas essentiel

à sa présence. Laurence ressent cette tension permanente entre nourrir l'écriture et s'y soumettre. Thierry navigue entre diriger un peu et se laisser impressionner. Emmanuelle a constaté que ça ne fonctionne vraiment que quand on ne cherche pas. Elle n'en reste pas à ce constat, elle agit pour se mettre dans cet état de ne pas chercher. Quelle drôle de démarche : chercher à ne pas chercher ! Chez Yolaine, le trait du pinceau réussi se trouve entre joie et autosatisfaction, le geste juste se situe entre spontanéité et maîtrise. Eric se positionne entre facilitation et entrave, entre accueil, conscience, observation et appropriation, analyse, littéralisation. Quand Eric définit trop la forme, le processus est coupé et lorsqu'il ne la détermine pas assez, il lui échappe. Dans des conditions difficiles, ce n'était pas difficile pour Almaga. Lorsqu'elle évoque la réunion des éléments nécessaires au processus, elle emploie en même temps les deux formes verbales : active et passive.

Les deux pôles en question ne s'annulent pas, ils continuent à exister et c'est la tension entre les deux qui est source de fécondité. Un pôle agit de manière active tandis que l'autre influence par la passivité. Tout l'art semble être de combiner agir et non agir. Trop de passivité, les choses se diluent ; trop d'activité, les choses se figent. La création semble s'opérer entre chaos et ordre. Les deux polarités coexistent dans une unité qui les dépasse chacune et les englobe toutes deux. Ça a toujours été là, c'était juste caché par nos projections (Pierre). Les créatifs de nos entretiens ont élaboré diverses stratégies pour favoriser l'initialisation du processus mais aussi pour rester en phase avec l'élan créateur : garder cette union en même temps qu'une petite distance, être menée par une idée pas par un programme (Laurence), se mettre dans cette énergie-là et créer un espace en soi (Thierry), rentrer dans la faille, sentir une toile, percevoir une fréquence et s'accorder (Imanou), porter et être porté en état de transe (Yolaine), s'aligner et rester aligné pour ne pas courir derrière en décalage (Eric). Almaga connaît l'art des passages, caractérisé par la relativité de l'espace-temps. Elle sait comment se situer entre les éléments, quel rythme adopter en écoutant les voix, les sons. Elle a appris à maintenir la bonne cadence d'avancement.

La technique est nécessaire mais non suffisante, elle doit être intégrée et dépassée. Le processus créatif a besoin d'un cadre pour fonctionner, mais ne peut se limiter à la technique, sinon c'est de la tricherie, de la poudre aux yeux (Eric). L'épuisement (Pierre), l'imposition d'un silence intérieur (Imanou) permet d'entrer dans cet état de présence, de disponibilité, de potentialité inhérent à l'agir créatif. L'intensité caractérise l'état d'esprit dans lequel entrent Philippe et Laurence.

Avec l'âge et l'expérience, Thierry maîtrise mieux cet état créatif, il dispose de plus d'outils pour le favoriser. Armand crée les conditions de cette émergence. Emmanuelle

déclare que l'on peut très bien le provoquer soi-même, c'est un chemin de connaissance de soi. Emmanuelle, professeur de rhétorique, emploie le terme « provoquer », nous le soulignons. En maintenant cet état en elle-même, Almaga utilise toutes ses ressources pour associer, unir et donner de l'ampleur.

8.4.3 Réponse positive avec réserve

A la question : peut-on favoriser l'état créatif ? Nous pouvons répondre oui.

A la question : peut-on induire l'état créatif ? Nous pouvons répondre oui. Il apparaît néanmoins qu'il est nécessaire de disposer d'un certain bagage technique et d'avoir effectué un cheminement intérieur supposant un minimum de connaissance de soi pour générer une disposition intérieure propice à l'éclosion de l'état créatif. Nous sommes conscient des zones de flou dans nos réponses : un certain bagage, un cheminement intérieur, un minimum de connaissance de soi, une disposition intérieure. Nos entretiens nous ont montré que s'il y a des thèmes/notions/catégories/étapes communs, il existe également des variations d'une pratique à l'autre, d'un individu à l'autre. Thierry utilise sa respiration, Yolaine s'ancre dans son corps et dans son esprit, Eric se détend et s'installe dans la confiance, Almaga reste proche de sa nature et de la nature. L'approfondissement d'une pratique, le taijiquan, nous permettra de préciser plus loin nos réponses.

A la question : peut-on provoquer l'état créatif ? Malgré l'appui du témoignage d'Emmanuelle, nous réservons notre réponse car on n'est jamais sûr qu'il va se produire (Philippe), rester dans le silence est l'une des possibilités (Imanou), il y a toujours quelque chose qui échappe (Yolaine), le processus créatif s'actualise s'il le veut bien (Eric), Almaga se prépare sans savoir quand il va commencer.

8.4.4 Préciser l'indétermination

Il semble que, pour certains, l'indétermination porte davantage sur le moment que sur la possibilité : on peut provoquer le processus créatif mais le moment de la transformation n'est pas prévisible (Emmanuelle).

L'impossibilité de comprendre et d'en parler est-elle totale ou partielle ?

Les vieux maîtres s'expriment par le silence, ça ne se comprend pas (Pierre). Dans le feu de l'action, Marie-Thérèse ne se pose aucune question, tout coule. Lors du débriefing, elle prend conscience de la pertinence de certains gestes, de certaines paroles. Emmanuelle, après avoir pris un peu de distance, traduit en représentations et éventuellement en mots dans un journal. L'agir créatif exigeant l'être entier, la présence plénière ne laisserait aucune possibilité de réserver une partie de l'attention à un processus d'analyse. Pourquoi

certains ne s'y livrent-ils pas à un autre moment ? En sont-ils incapables ? Est-ce inutile ? Veulent-ils protéger une intimité, un territoire, un pouvoir ? Ne font-ils que répéter un message présenté et accepté comme « traditionnel » ? Tenter de dire l'indicible, de comprendre l'incompréhensible, n'est-ce pas une façon d'attirer l'attention, de provoquer l'intérêt ? En ne restant pas dans le silence, Pierre nous a ouvert des perspectives, en acceptant de se livrer à une tentative de compréhension intellectuelle, Eric et Almaga nous ont emmené sur les chemins de leur créativité. Le paradoxe est décidément omniprésent tout au long du processus créatif et même après puisque, lors de son évocation, il est de bon ton de dire en avertissant de l'impossibilité de dire.

L'explicitation permet-elle de réduire la part de mystère ?

La difficulté ne provient-elle pas aussi en partie d'un langage inapproprié ?

Ne pouvons-nous pas trouver des mots, des notions, des langages plus pertinents chez les penseurs présocratiques, chez les taoïstes, dans le paradigme quantique, dans les mythes, contes et légendes, chez les poètes ?

Nous reviendrons plus tard sur ces questions.

8.5 Validité de la thèse ?

Nous arrivons au terme de l'analyse de nos entretiens. A ce stade de notre recherche, questionnons-nous sur la validité de la seconde partie de notre thèse. Pouvons-nous continuer à penser que le taijiquan soit une voie possible vers l'agir créatif ?

Pour aborder cette question, nous faisons appel au témoignage de Huang Kanghui recueilli par Walid Benahmed. Cet entretien complémentaire (Huang, 01 : 259-260) est d'une concision remarquable. En très peu de mots, l'essentiel est dit par ce maître de taijiquan. Huang Kanghui pratique depuis près de 40 ans, il a été à de nombreuses reprises champion de Chine. Professeur de taijiquan à l'Université des sports de Pékin, il est régulièrement invité à l'étranger. Nous reprenons intégralement son témoignage qui tient sur une page :

8.6 À la source du taijiquan avec Huang

8.6.1 Entretien complet (Huang, 01 : 259-260)

Différence d'enseignement passé-présent. Dans le temps, le professeur était plus proche des élèves, car ces derniers étaient peu nombreux, Il pouvait accorder plus de temps à la rectification des positions et s'atteler personnellement à corriger l'élève «avec la main», à lui expliquer le mouvement de manière détaillée.

De plus, avant, l'enseignement avait quelque chose de secret, il était réservé aux initiés, accessibles seulement à ceux qui étaient faits pour suivre cette voie. Maintenant, n'importe qui peut pratiquer n'importe quel art, car ils sont devenus davantage des disciplines sportives que ce qu'ils étaient autrefois. La société a ouvert les portes de ces arts secrets et ne les a plus restreints à une catégorie d'initiés.

Passage à la maîtrise : On ne s'y attend pas, on ne s'en rend compte qu'après qu'on l'a intégré et non sur le moment. On ne se rend donc pas compte de ce passage sur le coup. Ce changement ne s'effectue pas d'un coup mais se fait de jour en jour.

Quant au temps nécessaire, on ne peut le dire, les aptitudes diffèrent suivant les personnes. Dans tous les cas, de longues années sont nécessaires. Un point très important est la méthode du professeur. Sans une bonne méthode, on peut tourner en rond des années sans atteindre quoi que ce soit (image des anneaux des doigts lorsqu'on a le point fermé : on peut rester indéfiniment sur un anneau sans monter de niveau).

L'évolution peut également être assimilable à une échelle. Plus on monte plus on remarque que ce qu'on a à apprendre est encore plus grand. Insatisfaction permanente. Comme lorsqu'on est premier de classe, on se croit le meilleur, puis lorsqu'on se teste avec ceux de l'école, puis ceux du quartier, du village, du pays,...on se rend compte qu'il y a toujours quelqu'un ayant acquis une meilleure maîtrise que celle qu'on a intégrée.

Bref, on remarque simplement que le processus est en nous, il y a une sorte de «gap» derrière lequel on se retrouve sans savoir comment on l'a franchi. Mais une fois qu'il est franchi, on reste derrière, on ne régresse pas. On se rend compte alors du saut de niveau qu'on a fait pour atteindre l'autre rive du ravin.

Passage de la poussée des mains codifiée à la poussée des mains libre : tout repose sur l'aspect créatif. On étudie le mouvement des bases, on évolue et, après de longues années, on laisse reposer nos acquis sur une chose : l'instinct. Lorsque le mouvement est en nous, on ne réfléchit plus, on se laisse aller à ce qui vient. En travail avec partenaire, lorsque les mouvements sortent des bases qu'on a apprises, c'est l'instinct qui surgit pour nous adapter à la situation. Cela nécessite un très grand nombre d'années de pratique.

8.6.2 Franchir le seuil

Huang insiste sur l'importance de la méthode. Celle-ci est un déclencheur indispensable dans ce processus qui nécessite dans tous les cas, un grand nombre d'années de pratique. Il souligne l'aspect progressif (de jour en jour), graduel (une échelle) et à jamais inachevé. Certains passages s'effectuent de manière soudaine (faille, ravin). De l'autre côté de ce seuil, Huang a expérimenté un état d'intégration particulier : le processus est en lui, le mouvement se fait sans réflexion. Dans cet état de lâcher prise, son instinct prend le relais et lui permet de s'adapter à la situation en s'appuyant et en dépassant les mouvements de base inscrits dans son corps par une longue pratique. Huang ne sait pas comment il franchit ce seuil. Ce n'est qu'après l'avoir franchi qu'il s'en rend compte. Huang parle par métaphore (échelle, ravin, saut) et utilise différents sens ensemble (fermer le poing pour faire voir et percevoir les différents niveaux). Il tient compte des différences individuelles tout autant que de l'évolution des méthodes de transmission.

8.7 Sophie : réunir l'Orient et l'Occident

8.7.1 Extraits choisis

Continuons la réflexion sur la validité de notre thèse avec le témoignage de Sophie. Nous en avons repris de larges extraits ci-après :

Ce qui m'a portée quand j'étais enfant, c'était toute la musique, la musique et la danse. J'ai commencé le piano à quatre ans, j'avais fini le Conservatoire à quatorze ans (...) la chance d'avoir une oreille harmonique : j'entends tous les sons (...) Je ne créais pas de musique (...) parce qu'on avait appris qu'il y avait des règles en musique et je ne m'en détachais pas. Par contre, j'avais une qualité de création de l'émotion et d'expression de cette émotion qui sortait du corps qui, je pense, était vraiment belle. Après ça, je suis un pur produit de Descartes et de l'éducation... Je suis un bon produit de la culture. Et j'ai commencé à hypertrophier la tête parce que j'avais la chance d'être bonne à l'école. (...) Mais ça a été aussi le début de la fin pour moi pendant un temps. Parce qu'à force de structurer la pensée, j'ai eu une forme... Tout s'est passé dans la tête, petit à petit, puisque je me suis coupée de l'être complet... (...)

C'est là où, suite à ma thèse de doctorat, ensuite j'ai commencé à écrire, puisque le fait d'avoir une pensée qui se structure de mieux en mieux ça aide finalement au passage d'un message parce que ton texte est plus clair. (...) Et j'écrivais ça, mais quand j'en parlais, je sentais bien que ma traduction corporelle de tout ce que je pouvais envoyer... j'avais verrouillé le cœur, verrouillé le corps, laissé tout ça de côté, ... et donc un gros

problème. Mes textes étaient très clairs, mais ma façon d'en parler n'était pas cohérente et donc moins crédible. (...)

Et donc, j'ai sûrement eu un déclic qui s'est fait dans ma tête. Et ce déclic qui s'est fait dans ma tête à ce moment-là fait que j'ai recommencé à travailler le corps. Mais le corps a réessayé de rouvrir un peu le cœur. Bien sûr j'avais tout bétonné. (...) Et ça a été très dur de récupérer. J'ai mis deux ans à avoir un bassin qui se tenait droit, j'ai mis quatre ans à lâcher les épaules, cinq ans à ouvrir tout le haut du buste. Et que finalement l'œil finisse par retraduire le shen, l'instant créateur. (...)

Ce qui se passe en ce moment, c'est que je suis rentrée à nouveau dans une nouvelle phase de type de création qui est vraiment le fruit d'abord de la philosophie orientale, le mélange de confucianisme et de taoïsme, et de ce que t'apporte un raisonnement à la croisée des Grecs et de Descartes. Et ce n'est pas la question d'avoir l'esprit en brillant second ou brillant premier, ou le corps en un, mais c'est vraiment la réconciliation cœur/corps/esprit. Et en ce moment j'ai le plaisir d'expérimenter concrètement les trois régularisations. Formel/corps, respiration/énergie, cœur/esprit, cœur/conscience. Vraiment l'expérimenter à la fois à l'occidentale, c'est-à-dire que ce qui a trois régularisations, je les découpe. Et il y a un moment, puisque j'ai nettoyé les scories avec le qigong, où je vois les blocages de mon corps. Si je reste au qigong, ça ne se débloquera jamais. A un moment, il faut aller plus vers des choses plus comme l'ostéopathie, du travail volontaire de m'ouvrir. (...)

Et le fait de faire ça, tout en continuant à développer ce qu'une thèse t'apporte à la manière occidentale, et ce que la structuration de la pensée t'apporte en prenant le maximum de ce que, je pense, la culture française apporte, aujourd'hui, quand j'écris un texte, je n'ai plus jamais l'angoisse de la page blanche. Avant, je n'arrivais pas à me mettre à écrire parce que tout me venait, mais après il fallait que je rende ça logique. Eergh ! Et j'avais l'angoisse de la page blanche. Maintenant c'est vraiment ... le vide pour faire naître « il y a » et j'écris, et les mots ne viennent pas que de la tête. Je pense que les mots viennent de cette émergence d'un instant créateur (...)

Mon texte est porté par autre chose et traversé par un souffle, mais qui est rendu intelligible par cette pensée logique. (...)

Tu as l'écoute par l'oreille, par la peau, par les tendons, par toutes les mailles en fait, par les os et la moelle. Et après tu fais revenir la tête. Tu es dans un mouvement incessant. Et je pense que là je suis rentrée dans une phase de création qui est un vrai bonheur. (...)

Le déclic te donne l'impression qu'il y a plein de choses et puis d'un seul coup,

comme ça... comme une idée d'étincelle. C'est un peu plus subtil que ça : c'est l'idée que tu as dans... La création et la métamorphose, le plein développement et le changement. Donc tu as vraiment cette notion, un moment ... c'est la naissance. Et les choses naissent de la métamorphose et ça c'est un peu cette idée de déclic, un peu comme tu sors du chaos. Et l'autre c'est ... quand tu es arrivé au wuji, quand tu es arrivé au faîte suprême des choses, tu vas vers cette transformation et cette mutation. Et il y a un moment où ça sort. Quant à savoir à quel moment la maturation s'est faite (...)

Je ne le saurai que quand l'émergence va passer et en fonction de ma vie dans cet intervalle de temps. Je ne peux pas le prédire, puisque c'est la caractéristique de l'émergence. Là, ma capacité créatrice va dépendre de quoi ?... De tout ce mouvement complet qui va avec les éléments. Ma capacité de résonance, à la manière de l'harmonie des notes. (...) (Sophie, 19 : 421-426).

8.7.2 Le vide pour faire naître

Nombre d'éléments du parcours et du témoignage de Sophie Faure étayent notre thèse. Titulaire d'un doctorat en anthropologie, elle se situe à la rencontre des chemins Orient-Occident, Management-Philosophie. Elle est l'auteure de nombreux travaux sur la culture chinoise et le management. André Boyer commence sa préface de *Manager à l'école de Confucius* (Faure, 2003), ouvrage tiré de sa remarquable thèse, par cette phrase : *Si le mot « nouveauté » a un sens en management, ce livre apporte du nouveau en management, aussi bien des points de vue pratique et théorique.*

Sophie Faure a vécu, depuis son enfance, différents types d'expériences créatives. La manière dont la culture chinoise et la pratique du qigong (travail de l'énergie) ont enrichi son vécu créatif est particulièrement éclairante dans le cadre de notre recherche. A ce stade de notre investigation, nous considérons une quasi équivalence entre le taijiquan et le qigong. Yang Jwing-Ming (1987 : 1), auteur de nombreux livres sur le taijiquan écrit *Le taijiquan, dont on dit qu'il a été créé par Chang San Feng au douzième siècle, est aujourd'hui le qigong le plus populaire au monde.* Un article de l'*American Journal of Health Promotion* (Jahnke et al. 2010 : 1-25) examine les effets psychologiques et physiologiques du qigong et du taijiquan. Cette recherche effectuée à partir de soixante-dix-sept articles publiés entre 1993 et 2007, met en évidence les racines théoriques et modes opératoires communs liés à différents aspects de la médecine traditionnelle chinoise et conclut à une similarité et à une équivalence entre le qigong et le taijiquan.

Durant son enfance et au début de son adolescence, Sophie pratique intensément la musique et la danse. Elle apprend l'importance des règles. Elle découvre en elle une

capacité à créer de l'émotion et à l'exprimer par l'intermédiaire de son corps. Puis, une éducation cartésienne valorisant l'approche logique et analytique la coupera de son être complet. Elle est, à cette époque, capable de produire des textes clairs et structurés. Elle ressent cependant leur manque de cohérence. Elle attribue cette lacune aux verrouillages conjoints du cœur et du corps. Suite à un déclic, elle entreprendra un long cheminement de redécouverte, de réouverture, de réappropriation de ses différentes instances corporelles avant d'expérimenter la réconciliation cœur/corps/esprit. Sophie nous relate son itinéraire intérieur : les années passées sur son bassin, ses épaules, le haut du buste pour que, finalement, son œil retraduise *shen* (l'instant créateur). Elle nous introduit au mode opératoire du qigong, ainsi qu'à la riche terminologie de la pensée traditionnelle chinoise dans la compréhension de ce processus. Elle nous en montre aussi les limites. Elle complète l'action du qigong par le recours à des techniques occidentales comme l'ostéopathie. A ce moment, elle entre dans une nouvelle phase créative qui combine les richesses pratiques et théoriques de l'Extrême-Orient et de l'Occident. Aujourd'hui, son écriture atteint une nouvelle phase de maturité. Sophie ne connaît plus l'angoisse de la page blanche. Elle expérimente le vide pour faire naître. Ses mots provenant de l'émergence d'un instant créateur, structurés par la pensée logique, sont animés par un souffle. Elle vit au plus profond d'elle-même et dans chaque fibre de son être le modèle cosmogonique traditionnel chinois : le chaos (*wuji*), l'étincelle/déclic annonçant la sortie du chaos, l'émergence de l'instant créateur (*shen*), les diverses transformations, maturations, mutations amenant au faite suprême (*taiji*) et le retour au chaos.

8.8 Rencontre avec Carolyn

A l'âge de 23 ans, alors qu'elle dansait dans la troupe d'Alwin Nikolais, Carolyn Carlson découvre le taijiquan, le bouddhisme zen et la pensée orientale. Cette rencontre sera déterminante dans son approche du mouvement. Nombre de ses œuvres constituent des pages majeures de l'histoire de la danse. En 2004 avec *Tigers in the tea house*, Carolyn nous propose un voyage entre les gestuelles, les cultures et les identités d'Orient et d'Occident. Cette pièce chère à son cœur représente une grande part d'elle-même. Aujourd'hui, elle fait revivre cette « poésie visuelle ». Nous avons eu l'opportunité d'assister à l'une des représentations. A travers cette contemplation entre deux mondes, nous avons perçu une activation du temps et de l'espace faisant surgir des images animées d'une puissante énergie créatrice (fin novembre 2011).

Notre entretien avec Carolyn (fin janvier 2011) fut le dernier et l'un des plus intenses.

Lorsque nous l'avons retranscrit et réécouté, nous n'avons rien trouvé de particulier. L'échange s'est déroulé à un autre niveau. Nous avons retrouvé dans nos notes une phrase écrite au vol, prononcée après la coupure de l'appareil enregistreur. Cette phrase nous est souvent revenue à l'esprit, comme si elle contenait la quintessence de nos entretiens. A propos du processus créatif et de la manière de l'induire, Carolyn dit : « *Je me vide et je deviens la danse* ».

9. Conclusions



Photo 14 : *Mundus imaginalis*, Carolyn Carlson, création 2010, crédit photo Frédéric Lovino.

9.1 Maintien et poursuite de la thèse

Le témoignage de Huang nous a montré que le taijiquan contient toutes les phases mises en évidence dans notre modélisation du processus créatif.

Le parcours de Sophie et la rencontre avec Carolyn nous indiquent l'intérêt et les apports possibles d'un détour par l'Extrême-Orient et par le corps pour affiner notre compréhension du processus créatif et pour le favoriser. Cette dernière phrase traduit l'intérêt tout autant que les limites d'une pensée catégorielle. En effet, nos investigations nous révèlent non pas l'unicité mais la multiplicité des modes de pensée. Les frontières entre pensée chinoise et pensée occidentale nous apparaissent de plus en plus artificielles et de plus en plus floues. Nombre de récurrences dans les manières de percevoir et d'agir plaident en faveur de la première partie de notre hypothèse.

Nous allons donc dans la suite de notre travail partir à la recherche d'autres sources qui nous permettront soit d'infirmer, soit de confirmer davantage notre thèse.

9.2 Un maître de taijiquan créatif

Le passage à l'agir créatif est bien une expérience. Men Hui Feng, le maître qui nous a le plus marqué dans notre étude du taijiquan, est indéniablement un créatif. Il fut l'un des ponts entre deux modes de pratique (transmission traditionnelle et enseignement universitaire). Il est à l'origine de la codification de nombreuses formes (enchaînements de mouvements). Il a élaboré pour les différents styles de taijiquan une grammaire et un vocabulaire de base (*wu gong* et *ba fa*). Il est l'un des principaux architectes du système des grades chinois (duan). Il a créé le style *Dongyue*¹ présenté au sommet du mont Tai le premier janvier 2000, faisant ainsi entrer ce patrimoine culturel dans le troisième millénaire. Dans son témoignage (Men, 02 : 261), il met en avant l'importance du vécu : *On ne peut pas tout expliquer par la parole, il faut l'avoir vécu pour le comprendre ... Le passage à la maîtrise ne peut survenir que lorsqu'on vit le mouvement, non quand on le fait*. Ce qui caractérise cette expérience, nous l'avons constaté tout au long de nos entretiens, c'est l'aspect paradoxal. Le symbole *taiji* (yin/yang) en est l'une des représentations les plus connues et l'une des plus suggestives. Toute création semble marquée par un passage : de la confusion à la clarté, du chaos à l'ordre, du *wuji* au *taiji*. L'essai de modélisation auquel nous nous sommes livré, bien qu'il ait amené quelque intelligibilité, n'a pas complètement annihilé la part de mystère. Chaque réponse apportée a débouché sur de nouveaux questionnements. La rencontre de notre approche avec d'autres études effectuées sur les processus créatifs et le creusement de la thèse du taijiquan comme voie vers l'agir créatif nous amèneront peut-être à trouver quelques notions paradigmatiques.

9.3 Le processus créatif dans la thèse

Cette recherche me permet de mieux comprendre le fonctionnement de processus que j'utilise depuis mon adolescence. Certains entretiens en ont précisé des phases clés : l'instauration (Laurence), le flux (Marie-Thérèse), la synesthésie (Emmanuelle). L'échange avec Pierre m'a amené à me questionner sur les différentes facettes du mystère. Les témoignages d'Eric et d'Almaga m'ont montré une cohérence d'ensemble.

1. *Dong Yue* est l'un des noms de la montagne sacrée *Tai Shan*.

Les témoignages de Huang et de Men m'ont fait prendre conscience de la valeur de la formation que j'ai reçue en Chine. Ils m'en ont fait découvrir une autre facette. L'entretien avec Sophie et la rencontre avec Carolyn m'ont révélé l'origine d'un mode opératoire que je pensais utiliser spontanément alors qu'il provenait d'une longue pratique des arts du mouvement d'Extrême-Orient : le vide pour faire naître (Sophie), je me vide et je deviens la danse (Carolyn). Depuis des années, mon entourage familial et professionnel attend de moi l'apport d'idées originales. J'ai donc pu me familiariser avec le fait de lancer une idée, de la laisser mûrir, d'être à l'écoute de ce qui vient et de structurer le tout en un projet concret. Pour écrire mes articles, mes livres, le plan de mes cours, stages et conférences, j'ai toujours pris beaucoup de temps. L'écriture de ma thèse combinée avec mes autres activités a modifié le contexte. J'ai dû accélérer considérablement le rythme. En faisant confiance, je ne me suis jamais senti à court de ressources (Eric), dans l'agitation de certaines situations, je percevais un grand calme de base (Marie-Thérèse), j'ai juste été attentif à tenir la cadence (Almaga). Plus le processus se clarifiait à travers l'analyse de mes entretiens, plus je découvrais que je l'utilisais dans mon processus d'écriture. A chaque paragraphe, chaque chapitre, chaque partie :

- Je posais clairement le thème/la question (cadre instaurateur) ;
- Je laissais mijoter (processus orientant) ;
- Je m'ouvrais, accueillais, encourageais le surgissement d'images, de sensations (passage en rupture) ;
- J'étais attentif à rester en phase, à garder la connexion (état d'unité paradoxale) ;
- Je passais constamment de l'agir au non agir (agir multidimensionnel) ;
- Je mettais en œuvre dans le concret, en mots, tout en gardant au fond de moi la saveur pour réactiver le processus (traces rémanentes) ;
- J'éprouvais régulièrement un mélange de joie et de manque, quoi que je fasse, l'œuvre serait à jamais inachevée (mystère indicible).

TROISIÈME PARTIE :
ESSAI DE THÉORISATION

1. La création dans tous ses états



Photo 15 : *Wutao*, Imanou Risselard, Centre d'Arts et d'Ecologie Corporelle, Paris, 2011, Crédit photo Frédéric Villbrandt.

1.1 La notion de création

Pour Gilbert Durand (2010 : 330), la création n'est pas réduction à des formes mais maîtrise de la disparité des formes et des matières. Comprendre l'œuvre, ce n'est pas réduire les contradictions mais les découvrir et les admettre dans l'univers construit par leurs tensions antagonistes. Pour l'anthropologue de l'imaginaire (*ibid.* : 333), *il n'y a de vraie structure que celle qui construit, c'est-à-dire rassemble en une œuvre unique, vivante, conflictuelle, paradoxale, formes et matériaux disparates.*

La création se situe au centre de notre recherche. Questionnons cette notion.

Créer, c'est faire naître. Tout acte de création serait une réplique de la création du monde. S'agit-il de tirer du néant ou de produire quelque chose de nouveau, d'original à partir d'éléments préexistants ? Créer à partir de rien, à partir du vide, n'est-ce pas aussi créer à partir de quelque chose ? Le *Dictionnaire historique de la langue française*

(Rey, 2000 : 1938) stipule que le mot « rien » provenant du latin *rem* accusatif de *res, rei* désigne à l'origine le bien, la possession, la propriété. Nous avons vu que, dans diverses traditions orientales dont le taoïsme, le vide représente l'absolue plénitude.

1.2 Revisiter le récit biblique de la Création

Si la création du monde constitue le prototype de tout acte créatif, revisitons le récit biblique de la Création en compagnie de Paul Nothomb qui interroge en profondeur le texte original hébraïque. Pour Paul Nothomb (1994), notre imagination est captive, la Chute n'est ni une désobéissance, ni une révolte, elle est une rupture d'ordre mental dans laquelle la conscience, en se séparant de la Vie, s'est diminuée. Dès la première ligne du mythe biblique, nos traductions nous induisent en erreur, le ciel et la terre ne sont pas séparés, l'expression hébraïque ne les oppose pas, mais les réunit dialectiquement. *Elle les additionne. Mieux elle les fond dans un ensemble qui les dépasse et transforme leur somme en une totalité (ibid. : 145).* Pour l'auteur, c'est dans la tête de l'homme que Dieu a créé en premier lieu la Réalité : *l'analyse du mot Béréshit qui figure en tête et qui dans son début signifie « dans la tête » suggère que la création du monde par Dieu dont il y est question est subjective. C'est dans la tête (de l'Homme) que « Dieu » Crée l'ensemble de la Réalité originelle (« le ciel et la terre »). Mais aussitôt après, la phrase suivante précise que cette Création subjective ne se fait pas à partir de rien. Qu'elle a un substrat « objectif » : le fameux tohu-bohu (ibid. : 108-109).* Ainsi l'Univers ne précéderait pas l'homme, il en procéderait, il n'existerait que dans notre tête. Sans le savoir, nous inventons notre environnement quotidien. Ce qui précède l'Univers, c'est le Chaos, *à la fois totalement nécessaire à son existence et totalement inconnaissable en soi (ibid. : 112).* Paul Nothomb nous invite à redevenir le grand artiste d'avant la Chute en remettant d'abord en cause de manière radicale la notion occidentale de « réalité » (*ibid. : 120, 121*).

1.3 La poïétique, science et philosophie de la création

En quoi et de quelle façon l'homme est-il créateur ?

La science et la philosophie de la création sont l'objet de la poïétique qui propose une structure opératoire et non dogmatique assortie de concepts souples et mobiles. René Passeron (1989 : 13) propose d'appeler poïétique *l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre, et notamment de l'œuvre d'art.* Cette approche s'intéresse à

l'œuvre en train de se faire plus qu'au projet ou au résultat. Créer, c'est plus que s'exprimer, c'est faire œuvre, c'est réaliser dans un matériau une manifestation de l'universel.

L'ingénieur devient un artiste authentique lorsque la « vie de l'esprit » devient sa priorité (*ibid.* : 51). La poïétique ne saurait se limiter au domaine de l'art, car elle tend à remonter à la source de toute source. *En réalité, la vie est toujours une œuvre ; le problème est d'en faire une œuvre d'art* (*ibid.* : 119).

Le geste répétitif du sculpteur est authentiquement poïétique puisque la répétition *prend place dans un processus intentionnel, qui n'est pas pour elle un vêtement, mais une voie* (*ibid.* : 75). Ce type de répétition est source de novation car la différence, en s'insinuant au cœur de la répétition, fait la différence. La loi secrète de toute œuvre est le détournement. Mille références cachées nourrissent l'œuvre la plus originale et la plus solitaire. Toute œuvre se nourrit du passé et s'en arrache pour créer un avenir.

Production d'un objet singulier compromettant son auteur, la création possède le statut d'une pseudo-personne (*ibid.* : 161). En effet, le prototype est créé tandis que l'objet est produit. Le créateur génial, traversé par quelque chose, le fait passer par sa main dans l'œuvre qui manifeste alors un indicible rayonnement. Le trajet de la création se déploie de la mise à l'œuvre de l'auteur à l'émergence d'une réalité nouvelle, autonome, qui lui échappe tout en étant mise à son compte. Elle engage sa réputation.

En obéissant à l'œuvre, le créateur désobéit à la société, car tous les pouvoirs organisés préfèrent les fonctionnaires aux créateurs. *L'œuvre créée, sans même que son auteur le veuille, par le seul fait qu'elle relève de la puissance créatrice et non du système en place dans le fonctionnement des institutions sociales, entre en conflit avec l'ordre* (*ibid.* : 165). Dans ce contexte, pourquoi certains individus prennent-ils le risque de créer plutôt que de fonctionner ? Qu'est-ce qui les poussent à dépasser le *labor* pour entrer dans l'*opus* ? Parce que le créateur, par sa création, transforme le monde et se transforme lui-même. Le créateur, en détruisant les normes, se crée.

L'être humain créateur, pris de vertige devant certaines de ses créations (dieux, mythes, systèmes sociaux), les transforme en êtres transcendants auxquels il s'aliène et se soumet (*ibid.* : 176).

René Passeron (*ibid.* : 184) souligne l'exemplarité de l'art comme conduite créatrice : *il présente, il rend présente, la capacité créatrice de l'homme*. La saisie directe des formes de l'art, sans commentaires, de manière contagieuse, stimule les capacités créatrices.

1.4 Théories et pratiques de la création

Claire Lejeune a consacré deux volumes entiers des *Cahiers internationaux de symbolisme* (2003, 2004) aux « Théories et pratiques de la création ». Pour la poétesse (Lejeune, 2003 : 110), *théories et pratiques de la création sont théories et pratiques du chaos*. On ne peut recréer le monde et se recréer qu'après s'être annihilé. Le sujet défoncé par la puissance du verbe s'éloigne du pouvoir, du savoir, du re-nom ; c'est en dissident qu'il s'inscrit dans l'Histoire (*ibid.* : 111). Dans cette démarche initiatique, la formule magique est l'analogie ; l'attitude préconisée est l'auto-subversion qui permet de s'affranchir des modèles après s'en être imprégné. Pour Claire Lejeune, nous naissons poètes, nous portons en nous la langue qui ordonne le chaos. Laissons-nous ravir et devenons *des philosophes-poètes et des poètes-philosophes en qui la contradiction réhabilitée s'est transmuée en source intarissable de génie* (*ibid.* : 114).

Pour Franck Piérobob (2003), on ne peut créer sans réfléchir aux conditions de possibilité de la création, même si l'on sait que cette réflexion sera marquée du sceau de l'ambiguïté propre à l'œuvre d'art. L'écriture égare et met en chemin vers l'énigme : savoir qu'il n'y a rien à savoir. *L'énigme propre de la création pourrait ainsi être formulée comme ce qui manifeste les limites de l'humain – et rend ainsi l'humain à l'humain – en hystérisant le savoir-opinion que celui-ci croit toujours déjà posséder de son monde* (*ibid.* : 124). La parole est circulation entre dicible et indicible, sans réconciliation possible entre ce qui peut se dire et ce qui ne peut pas être dit. Pour Franck Piérobob (*ibid.* : 126), cette tension fait de chaque être parlant un être potentiellement tenté par la création. S'affirmer comme créateur, s'ériger comme l'auteur non seulement de ses œuvres, mais aussi de soi-même implique que l'on entre en dissidence. Devenir le démiurge par lequel transite une telle énergie créatrice engendre autant de vénération que de maudissement. L'artiste s'invente une possibilité de créer, s'écarte des chemins balisés, trace sa propre voie, commue le sentiment de sa perte en présence de lui-même à lui-même. Les résistances qu'il rencontre lui révéleront les aspects les plus matériels comme les dimensions les plus immatérielles de la création. En travaillant avec et contre ce qui résiste, il découvrira le visible dans l'invisible et exprimera l'invisible dans le visible. Franck Piérobob (*ibid.* : 132) invite à faire de l'œuvre une voie vers l'inspiration : *L'artiste s'éloigne pour se retrouver, en même temps que de trouver ce qui lui est le plus étranger (...) Il tombe nez à nez avec quelque chose qui lui fait signe, silencieusement, vers tout autre chose, dont il ne saura jamais rien, qu'il peut nommer l'inconscient ou le divin, mais qui lui est une surprise impossible à épuiser*. Franck Piérobob (2003) conclut son article en reprenant la

formule de son titre qui résume parfaitement sa conception de la création : *Quand « tout a disparu » apparaît*.

1.5 La formativité : forme formante et forme formée

Luigi Pareyson (2007) réserve le mot « création » à Dieu, seul capable d'une activité absolue. Pour l'homme, il emploie le terme de « formativité » : activité à caractère réceptif, faite de tentatives, opérant à partir d'un élan et culminant dans une réussite. C'est en faisant que l'artiste invente sa manière de faire. Toute opération humaine, mélange d'exécution et d'invention possède un caractère artistique. Cela ne signifie pas pour autant que toute activité humaine soit de l'art et que tout le monde soit artiste. Pour Luigi Pareyson, il n'y a pas de coupure entre la spiritualité de l'œuvre et la matière, spiritualité et « physicité » coïncident parfaitement. Le *spunto* (germe, amorce de la forme) est un élément clé de la dynamique formative qui articule, dans un processus organique, la forme formante et la forme formée. Nous nous limiterons à dégager quelques idées de ce grand et riche traité d'esthétique qui propose, quoi qu'en dise son auteur, une philosophie de la création doublée d'une critique de type herméneutique.

Toute exécution comporte un part d'interprétation. L'artiste est toujours formé à l'école de quelqu'un. C'est en inventant sa manière de former qu'il développe son style. Celui-ci n'est découvert qu'à l'issue d'un long et complexe processus de recherche. Entretemps, l'artiste emprunte un style extérieur. Inimitable et cependant exemplaire, unique et pourtant paradigmatique, l'œuvre se fait d'elle-même alors que c'est l'artiste qui la fait.

Cette facilité est une conquête (...) l'œuvre ne réussit que si on la fait comme si elle se faisait d'elle-même (ibid. : 107). Chaque moment du processus contient en lui-même le mouvement tout entier, l'ébauche est à la fois complète et incomplète. L'exemplarité ne se trouve pas dans la règle traduite en normes mais dans l'efficacité opératoire de la règle. Pareyson (*ibid.* : 162-163) enjoint l'artiste à outrepasser la formulation « préceptive » des règles afin de leur rendre leur efficacité originale. Dans la réalisation de son œuvre, l'auteur ne se contente pas de les observer, il les adopte, ils les réinvente au lieu de les présupposer, plutôt que de les appliquer, il les transfère. Le théoricien de l'esthétique (*ibid.* : 165-167), affirmant la nécessité de l'imitation, distingue l'imitation servile de l'imitation créatrice. L'imitation servile transforme le modèle en stéréotype et convertit la puissance de sollicitation de l'œuvre en inertie. L'imitation créatrice donne accès à l'usine secrète de l'art. Elle permet de saisir le rythme interne du modèle, d'en comprendre

la structure et d'en pénétrer l'esprit. Ce type d'imitation, en réactivant le dynamisme interne de l'œuvre et la vertu opératoire de la règle permet de *s'en rendre maître au point d'en savoir transférer l'efficacité à des formations nouvelles et diverses* (*ibid.* : 165). L'émulation des exemples offre des réserves d'énergie et de stimuli opératoires conduisant à tirer l'œuvre de l'œuvre. L'auteur parle de ravissement opératoire lorsque la puissance du modèle possède l'esprit du disciple.

Accepter les formes pour les inventer, adopter la tradition pour la rénover est la seule voie possible. La discipline intégrée se mute en liberté. La tradition ne peut être transformée qu'en étant consolidée. L'habileté de l'artiste, combinaison de maîtrise et de talent, culmine dans son geste souverain. Passé maître dans l'art de cacher l'art, le véritable artiste n'utilise aucune astuce, aucun artifice. Il ne recherche ni la virtuosité, ni l'effet. C'est à la limite de l'incompréhension et de l'incompréhensibilité que s'acquiert la véritable compréhension (*ibid.* : 198). Une spiritualité fragile et limitée relayée par un style pâle et faible engendre un art mineur tandis qu'une spiritualité riche et robuste soutenue par une vision large et un élan puissant donne naissance au grand art (*ibid.* : 300).

1.6 Conception et création

Edgar Morin (1986), dans *La méthode*, 3. *La connaissance de la connaissance*, aborde les notions de conception, d'invention et de création. Il définit la conception comme l'engendrement, par un esprit humain, d'une configuration originale formant une unité organisée (*ibid.* : 185). Selon lui, le génie est une notion clé de la conception qui couvre tous les champs de l'activité humaine. La conception utilise toutes les ressources de l'être humain : imagination, jugement, intelligence, corps. Edgar Morin distingue plusieurs niveaux de conception :

- Concevoir au sein d'une théorie existante ;
- Concevoir une nouvelle théorie ;
- Concevoir la conception par une remise en question des principes organisateurs des théories.

La frontière qui sépare l'invention de la création est floue, les deux démarches se chevauchent. Selon l'auteur de *La méthode*, la connotation d'ingéniosité prédomine dans la notion d'invention ; la puissance organisatrice synthétique caractérise la création (*ibid.* : 189). Il reconnaît différents niveaux dans les deux approches :

- Inventer et créer à l'intérieur des théories préexistantes ;

- Inventer et créer en transgressant/révolutionnant les règles ;
- Créer en constituant un nouveau système, en élaborant une nouvelle théorie.

Le premier niveau relève d'une créativité banale, le deuxième d'une créativité rare, le troisième est exceptionnel car ces créations *changent en même temps notre vision des choses, notre conception du monde et la réalité même de ce monde* (ibid. : 189). Edgar Morin souligne le caractère bricoleur de l'imagination créatrice qui élabore des formes nouvelles et invente des théories à partir d'éléments disparates captés un peu partout ou récupérés dans d'autres systèmes. Il attire aussi l'attention sur les risques d'illusion, de régression, de délire et d'engendrement de monstres. La pensée vivante ne se cantonne pas à un domaine, elle est partout présente. La pensée est par nature une activité personnelle et originale.

1.7 Thèmes

De cette balade autour de la notion de création, nous retenons les éléments suivants. Créer, c'est

- Partir du chaos ;
- Valable pour tous les domaines de la vie ;
- Restaurer le pouvoir de l'imagination ;
- Changer (la vision de) la réalité ;
- Féconder le passé pour construire l'avenir ;
- Engager son être et sa réputation ;
- Entrer en dissidence ;
- Mourir et renaître (démarche initiatique) ;
- Laisser éclore ce que nous portons en nous ;
- Accompagner le développement d'un germe ;
- Intégrer les disparités et les contradictions dans une unité vivante ;
- S'écarter des sentiers balisés et tracer sa voie ;
- Vivre des épreuves et rencontrer l'altérité radicale ;
- Accepter une part d'indicibilité et d'incompréhensibilité ;
- Réunir le ciel et la terre, l'esprit et la matière ;
- Imiter un style pour trouver le sien ;
- Faire que les choses se fassent ;
- Intégrer et dépasser la règle ;
- Cultiver une habileté basée sur la maîtrise et le talent ;

- Entretenir et amplifier l'élan, la vision et la spiritualité.

1.8 Remarques

Nous avons trouvé en filigrane tout au long de ces lignes le processus créatif. Le substrat, la matière première de la création est le chaos. Toute démarche créative prend appui sur le passé, imite des modèles afin de s'imprégner de leur mode opératoire. L'imagination se libère, la spiritualité s'affirme au travers du style. Les choses se font et bousculent l'ordre établi. Pour découvrir son talent (sa nature profonde), le créatif a abandonné/annihilé une partie de lui-même. La facilité avec laquelle il laisse les choses se faire est toujours le fruit d'une conquête.

Tous les thèmes relevés dans ces extraits étaient présents dans nos entretiens à l'exception de « l'entrée en dissidence ». Ce thème est revenu avec force à plusieurs reprises : obéir à l'œuvre et désobéir à la société, entrer en conflit avec l'ordre (Passeron, 1989), s'inscrire dans l'Histoire en dissident (Lejeune, 2003), entrer en dissidence, être traversé par une énergie entraînant vénération et maudissement (Piérobou, 2003).

Nous avons relevé de nombreuses correspondances entre les éléments issus des extraits à propos de la notion de « création » et les sept catégories élaborées à partir de nos rencontres avec des créatifs. Nous nous sommes laissé porter et nous avons été pris au jeu dans une sorte de jusqu'au boutisme caractéristique de toute tentative de théorisation. Assumant notre part de subjectivité et rappelant notre adhésion au paradigme constructiviste, nous avons ventilé tous les éléments dans nos sept catégories :

1. Cadre instaurateur : imitation créatrice, intégration de la règle ;
2. Processus orientant : appui sur le passé pour s'ouvrir à l'avenir, accompagner la germination, éclosion de notre nature profonde ;
3. Passage en rupture : mourir et renaître, s'écarter des routes balisées, trouver son style, entrer en dissidence ;
4. Etat d'unité paradoxale : intégrer les contradictions dans une unité, réunir l'esprit et la matière ;
5. Agir multidimensionnel : concerne tous les domaines de la vie, restaurer le pouvoir de l'imagination, changer la réalité, faire que les choses se fassent , entretenir et amplifier l'élan, la vision et la spiritualité ;
6. Traces rémanentes : engager son être et sa réputation, vivre des épreuves et rencontrer l'altérité radicale, cultiver une habileté basée sur la maîtrise et le talent ;
7. Mystère indicible : partir du chaos, accepter l'indicible et l'incompréhensibilité.

A l'image du processus correspondant, la notion de création semble entourée d'une part de mystère indicible. Les frontières du champ/chant de la création sont floues et flottantes. Les sensibilités artistiques acceptent le sceau de l'ambiguïté caractéristique d'une réflexion sur le sujet (Piérobob, 2003). La tentative d'Edgar Morin de clarifier les notions de conception, d'invention et de création ne nous semble pas convaincante. Les trois niveaux de conception et d'invention/création sont identiques, « l'unité organisée » de sa définition de la conception nous paraît fort proche de « la puissance organisatrice synthétique » qu'il attribue à la création. La connotation d'ingéniosité prédominant dans l'invention ressemble étrangement à son concept clé de génie particularisant la conception. Ingéniosité et ingénieux dérivent du latin *ingeniosus* dérivant de *ingenium* au sens de « génie » (Rey, 2000 : 1098).

L'habileté comme combinaison de maîtrise et de talent (Pareyson, 2007) et priorité à la « vie de l'esprit » comme signe de mutation de l'ingénieur en artiste (Passeron, 1989) représentent des indications utiles dans notre recherche de compréhension du passage de la créativité à la création et dans notre questionnement sur la possibilité de favoriser ce passage.

Au-delà des domaines, des frontières et des cultures, n'y aurait-il pas une dimension universelle dans l'expérience de la création ? La formule de Franck Piérobob *Quand « tout a disparu » apparaît* ne traduit-elle pas un vécu similaire à ceux de Sophie Faure *Le vide pour faire naître* et de Carolyn Carlson *Je me vide et je deviens la danse* ?

2. Quelques modèles



Photo 16 : *La beauté*, calligraphie d'Anne Marie Van Craen, 2009.

2.1 *Intermède musical*

Mieux comprendre la création représente une étape nécessaire de notre recherche. En effet, comment pourrait-on induire un processus que l'on ne comprend pas ? Ce qui retient particulièrement notre attention, nous l'avons souligné à maintes reprises, est le passage de la créativité (talent) à la création (agir créatif). Quels en sont les déclencheurs ?

Parfois de toutes petites choses – une rencontre inattendue, un événement anodin – amorcent de grands bouleversements. J'ai écouté des dizaines de fois la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Le début m'impressionne particulièrement. Je sens que ça déclenche quelque chose en moi, un processus se met en route. Je ressens davantage le rythme et l'énergie avec la direction de Furtwängler. Régulièrement, je suis plongé dans une sorte d'état de transe. Françoise Bonardel (2005), s'interrogeant sur la spiritualité en

musique relève que, sur nombre de questions, nos connaissances historiques ne sont guère utiles car elles sont extérieures. Elle reprend l'injonction de Furtwängler d'interroger l'œuvre et rien qu'elle (*ibid.* : 99). J'ai suivi ce conseil pour comprendre le mode opératoire du taijiquan. Je me suis attaché à faire parler les formes. J'ai souligné à plusieurs reprises l'influence de la pensée d'Edgar Morin dans mon approche transversale et décloisonnante. Quelques passages de l'un de ses derniers ouvrages, *Mon chemin* (Morin, 2008), ont fortement résonné en moi. Plusieurs fois, il revient sur la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Il écoute et compare les enregistrements de Furtwängler, Celibidache et Abbado. C'est le début qui le marque le plus profondément : *Dès les premières mesures, je sens un frisson. (...) Cette symphonie commence imperceptiblement, puis il y a un appel, trois appels, les appels se précisent, se précipitent, se confondent, et c'est brusquement l'énergie inouïe d'un monde né des ténèbres qui s'ordonne dans le chaos* (*ibid.* : 37). Le premier mouvement, se terminant par le thème du commencement, nous montre que tout est toujours à recommencer. Dans un chapitre portant sur la métamorphose du monde contemporain, l'auteur évoque sa dimension créatrice en se référant à l'œuvre du grand compositeur allemand. Il y parle des états naissants, du potentiel créateur des individus et des sociétés, de leurs métamorphoses conjointes. Il cite Bob Dylan « *Who is not busy being born is busy dying* » avant de conclure : *C'est là le message sublime du premier mouvement de la Neuvième Symphonie de Beethoven* (*ibid.* : 255-259). Edgar Morin confirme le rôle que jouent la musique et la poésie dans l'atteinte d'états d'extase qu'il situe au-delà de toute sagesse et de toute folie (*ibid.* : 316-317). Dans les dernières pages du chapitre final intitulé *Renaissances*, le sociologue du CNRS reviendra encore sur le premier mouvement de la *Neuvième Symphonie* et sur son énergie inouïe évoquant *le surgissement, la titanesque construction de l'univers* (*ibid.* : 355-356).

Celibidache (2005 : 133) se souvient de ce fameux concert à Venise en 1954. Il était âgé de 42 ans et, pour la première fois de sa vie, il avait l'impression que ça marchait tout seul, qu'il n'était pas là. Il percevait des présences inexplicables. Il n'a pas pu dormir cette nuit-là. Jeune chef d'orchestre, une rencontre avec Furtwängler avait complètement transformé sa compréhension : *cette seule pensée, qui m'a ouvert toutes les portes pour toute mon existence et pour toutes mes recherches (...) Tout dépend comment ça sonne* (*ibid.* : 137). Le Maître lui avait ainsi signifié d'orienter son écoute sur ce qui entre réellement en jeu et non sur une théorie.

Toute sa vie, Furtwängler s'est considéré comme un compositeur qui dirige, jamais comme un chef d'orchestre qui compose. Bruno d'Heudières (1995 : 3) rappelle que c'est la création qui a amené Furtwängler à la musique. Dès l'âge de trois ans jusqu'à sa

vingt-troisième année, il compose. Puis, il officie au pupitre de chef d'orchestre. Ensuite il entre à quarante-neuf ans dans une nouvelle période créatrice qui durera dix-neuf ans. Bruno d'Heudières reprend et commente des propos de ce grand musicien montrant la non intervention de la conscience au moment de l'acte créateur qui part du chaos et lui donne forme (*ibid.* : 15-17).

2.2 *Entrée en matière*

Des formules quasi magiques, prononcées dans un contexte particulier, avec une intention précise et une écoute appropriée, éveillent au processus créatif, le déclenchent. Elles réactivent ou amplifient ce processus chez ceux qui l'ont déjà expérimenté. Nous avons rassemblé ci-après quelques modèles issus de divers domaines. Peut-être certains ont-ils réussi à expliciter les phases de ces moments à la fois fugaces et immenses ?

2.3 *Les modèles classiques*

Dans son état des lieux des recherches en psychologie sur la créativité, Todd Lubart (2009 : 85-99) consacre un chapitre au processus créatif. Il part du modèle classique en quatre étapes et examine son évolution au cours des cinquante dernières années. Des chercheurs comme Poincaré, en décrivant leur vécu à propos de la création, ont jeté les bases du modèle formulé par Wallas en 1926. Le processus créatif commence par la préparation (définition du problème), se poursuit par l'incubation (laisser l'inconscient travailler en se tenant à l'écart du problème), se caractérise par l'illumination (« flash » soudain) et se conclut par la vérification (travail conscient d'évaluation et de redéfinition). Wallas avait déjà mentionné les possibilités de retour en arrière et de chevauchement des phases. Ce modèle a ensuite connu des extensions avec ajouts de diverses phases : « désordre », frustration, communication, décision. D'autres chercheurs se sont écartés du modèle de base en privilégiant l'aspect dynamique, les combinaisons, la récursivité, la simultanéité, la pensée divergente, la pensée janusienne, l'analogie et la métaphore, la résonance émotionnelle. Progressivement, les chercheurs intègrent dans leurs modèles les notions de complexité et de sous-processus. Des travaux s'interrogent sur les niveaux de créativité : de la non-créativité à la créativité éminente en passant par la créativité ordinaire, existe-t-il un continuum ? Différentes réponses sont avancées : qualité d'exécution de chaque étape et de chaque sous-processus, fréquence des épisodes de réflexion divergente, ordre différent des sous-processus. Des études plus récentes s'appuyant sur des rapports

introspectifs ont montré que les productions créatives utilisaient des processus cognitifs relativement ordinaires, telle que la réflexion analogique (*ibid.* : 95). Les chercheurs continuent à se questionner sur les variations en fonction des domaines et des niveaux d'expertise.

Todd Lubart adopte une approche multivariée tenant compte des interactions des facteurs cognitifs, conatifs, émotionnels et environnementaux. Dans sa conclusion (*ibid.* : 167-170), il souligne les interactions multiplicatives, le profil particulier de chaque personne, la difficulté à mettre ces théories à l'épreuve suite au grand nombre de variables, l'incomplétude de la plupart des programmes d'entraînement à la créativité (se focalisant sur certaines composantes). Le professeur de psychologie, dans le dernier paragraphe de son vaste tour d'horizon, préconise *d'entraîner les personnes à mieux utiliser leurs propres ressources* (*ibid.* : 170).

2.4 Le corps de l'œuvre

2.4.1 À partir du cas de Freud

Didier Anzieu (1981), dans *Le corps de l'œuvre*, (se) livre (à) des *Essais psychanalytiques* sur le travail créateur. Il interroge moins le produit fini, objet de nombreuses contributions, que l'expérience et le processus d'où résulte ce produit. Après une théorie du travail créateur à partir du cas de Freud, l'auteur met en évidence cinq phases : état de saisissement, appréhension d'un représentant psychique inconscient, transformation en code organisateur, donation d'un corps à ce code, affrontement imaginaire puis réel à un public. L'étude de quelques monographies lui permet de préciser et d'affiner son modèle théorique. Didier Anzieu nous fait voyager entre l'opacité de la création et la complexité de l'intelligible.

Il a pris comme sujet principal d'étude l'art de l'écriture. Il pense que le processus créateur obéit à des lois générales qui nécessitent des ajustements pour être étendu à d'autres domaines : ordre de succession des phases, réduction de leur nombre.

2.5 Les phases du travail créateur

L'auteur (*ibid.* : 93-141) consacre un long chapitre à la description des cinq phases du travail créateur. Nous concentrerons davantage notre attention sur les trois premières étapes, plus en rapport avec notre questionnement.

Le saisissement intérieur survient généralement lors d'une crise intérieure

plongeant le créateur dans un état de transe corporelle, d'extase quasi hallucinatoire. Soumis à un flot déferlant de sensations, d'émotions, d'images, le créateur se trouve dans un état présentant les caractères d'une régression et/ou dissociation. Didier Anzieu note le dédoublement vigilant et auto-observateur pendant et juste après la dissociation-régression (*ibid.* : 95). Le créateur doit supporter les représentants psychiques inconscients découverts par la régression. Il entre dans un état d'illusion, de dépersonnalisation : une partie de lui est endormie et une autre éveillée, avec une conscience aiguës. Les limites entre l'intimité et l'altérité, devenues flottantes, engendrent une sensation d'étrangeté. *Le saisissement créateur est un moment psychotique non pathologique (ibid. : 105).* Le créateur expérimenté peut mettre fin à la dissociation créatrice. Le saisissement créateur est paradoxal. Une extrême activité de la conscience et une extrême passivité du reste du Moi coexistent.

La partie du Moi dédoublée et observante pendant la phase régressive-dissociatrice permet la prise de conscience de représentants psychiques inconscients. *S'ils entrent seulement dans des réseaux associatifs, le sujet en reste au jeu et à la créativité. Mais s'ils fonctionnent comme des schèmes directeurs de toute une complexité, une pluralité, une multidimensionnalité de réseaux associatifs, le sujet s'achemine vers la phase suivante, celle d'une véritable création (ibid. : 108).* Les créateurs utilisent diverses techniques pour favoriser le décollage : privation, excès, mélange de privations et d'excès, remémoration affective. Le philosophe psychanalyste précise que *Les techniques de provocation de cette reviviscence émotionnelle par le créateur s'apparentent plus à l'auto-hypnose, au somnambulisme, à la transe qu'à des associations libres sur un rêve, un souvenir, une image mentale. (...) C'est le vide, opéré par le mystique dans son ascèse des représentations, qu'elles soient d'origine sensorielle, mnésique ou intellectuelle (ibid. : 111).*

La reconnaissance de représentants psychiques inconscients peut également s'effectuer à partir d'une activité motrice, de l'exercice d'un rythme, d'une expérience posturale, du dialogue tonique du corps propre avec les autres corps, animés et inanimés (*ibid.* : 111). Ce type de saisie créatrice, à la limite du psychique et du corporel, exige davantage de lucidité.

Le créateur, en instituant un code et en lui faisant prendre corps, passe de la créativité à la création. La réalité psychique ou somato-psychique saisie est transformée en noyau générateur d'une œuvre d'art ou d'une pensée. Ce représentant psychique périphérique, anecdotique, isolé et désordonné devient central, essentiel, reliant et structurant. Le créateur devra alors choisir un matériau qu'il maîtrise pour l'organiser selon le code. *Le code ne peut se réaliser qu'en recevant du créateur un corps qu'il a pour fonction de*

modeler, d'animer, de doter d'une forme (ibid. : 117). Le corps de l'œuvre peut être tiré du propre corps de l'auteur, construit comme un corps métaphorique ou déduit du code organisateur. Didier Anzieu stipule : la saisie du code peut être bloquée par la peur de la réussite, l'incarnation du code réveille des fantasmes démiurgiques aussi stimulants qu'inhibants, donner symboliquement son corps pour que l'œuvre vive est angoissant (*ibid. : 121*).

2.5.1 Diverses modulations

L'auteur rapproche deux attitudes épistémologiques contraires à l'égard du code de deux modèles cosmogoniques : la création de l'homme comme dégradation (âmes chutant dans les corps) ou comme action bénéfique (souffle animant le limon). La création est marquée par la rétention ou par l'expulsion. Dans le premier cas, le créateur propose la contemplation d'un code dans une « vision » sans matière. Dans le second cas, son implication va au-delà de l'activité intellectuelle et de l'exercice spirituel, il s'arrache les tripes pour établir une continuité entre ce qu'il reçoit et ce qu'il produit. Il modèle la matière à l'instar de la création divine. Dans cette troisième phase, se joue le conflit spécifique au créateur entre le Moi idéal (affirmation de son indépendance) et le Surmoi (soumission aux règles).

Tantôt le travail créateur se limite aux trois premières phases. Les disciples mettent en forme le message du prophète, les officiers exécutent le plan du stratège. D'autres fois, le créateur se livre à un travail de composition. Il doit s'accorder au matériau utilisé. *Le conflit fondamental du créateur entre Moi idéal et Surmoi se poursuit activement pendant cette quatrième phase. Il se joue principalement sur le travail du style (ibid. : 126).*

Un jour, le créateur doit déclarer l'œuvre terminée. Celle-ci se détache de lui, affronte les jugements et les critiques et mène sa vie propre. Le créateur doit affronter l'angoisse du vide, de la perte. Certains se jettent à corps perdu dans de nouveaux projets sans jamais en mener un à terme, d'autres à force de parfaire l'œuvre, la défigurent. Tel un nouveau-né, l'œuvre pour être connue et reconnue nécessite des soins.

Didier Anzieu, à partir de son modèle, distingue le talent du génie. Le talent, en voulant économiser les deux premières phases, se situe davantage dans la fabrication que dans la création tandis que le génie, au travers de multiples tentatives faites d'errance, d'engagement, dans des voies sans issue, de retours en arrière, effectue le parcours complet du travail psychique créateur (*ibid. : 174*).

2.6 L'agir performant

Charles Gardfield (1987), mathématicien et psychologue, fut l'un des premiers, aux Etats-Unis, à s'intéresser à l'entraînement mental des sportifs de haut niveau.

Les Russes ont été les précurseurs de l'entraînement mental dans le domaine du sport. Pour élaborer leurs techniques, ils sont allés puiser dans les vastes répertoires du yoga, de la méditation et des arts martiaux. Les chercheurs soviétiques ont introduit dans le domaine du sport des méthodes de relaxation et d'entraînement mental utilisées par les arts martiaux depuis des millénaires (*ibid.* : 111). L'utilisation dirigée de l'imagination mentale fut leur plus importante contribution à l'art de l'entraînement mental (*ibid.* : 153).

Dans le cadre de ses recherches sur ce qu'il appelle les « maxi-performances », Charles A. Garfield a remarqué la présence de divers facteurs : une capacité à accéder à des réserves cachées, une impression d'étirement du temps (comme si tout se mettait à bouger au ralenti), un état d'agissement automatique, une sensation d'extase et de plaisir ineffable. Il a remarqué que cet état se caractérise par la présence simultanée d'un haut niveau d'énergie et de calme intérieur. Le sportif atteint le plus haut niveau de ses capacités et agit en parfaite harmonie avec lui-même.

A la suite de plusieurs centaines d'entrevues, de réflexions et d'études de biographies, Charles A. Garfield (*ibid.* : 185, 186) a mis en évidence huit sensations liées aux états de maxi-performances : calme intérieur (ralentissement du temps), détente physique, confiance en soi (en ses capacités), centré sur l'instant présent, rempli d'énergie, conscience aiguë, maîtrise de soi, dans sa bulle.

La phase ultime est l'entrée dans cet état décrit par certains athlètes comme « une sorte de transe », « de pilotage automatique » ou comme une « réaction instinctive » (*ibid.* : 205).

Charles A. Garfield (*ibid.* : 206) est d'accord avec Abraham Maslow sur le fait que l'on ne peut pas commander aux expériences maximales, elles adviennent. On peut néanmoins induire un contexte les favorisant. Ces expériences et ces états sont finalement le fruit d'un travail acharné au niveau physique et mental, doublé d'une capacité de lâcher prise lors de la réalisation.

L'auteur propose un plan d'entraînement aux maxi-performances en six leçons :

1. Développement de la confiance en ses ressources ;
2. Définition des objectifs ;
3. Apprentissage de la relaxation ;

4. Création d'images mentales animées ;
5. Maintien d'un état psychique favorable ;
6. Réaction instinctive.

La dernière leçon résume toutes les autres. Gardfield y propose un exercice comprenant visualisation mentale, tranquillisation de l'esprit, abandon des pensées négatives et concentration sur le présent. Chaque leçon propose des applications dans d'autres domaines de la vie professionnelle et de la vie privée.

2.7 Innover et s'épanouir

Dans *Le management du troisième millénaire* (1999), Michel Saloff-Coste ne délivre pas de recettes. Il s'attache à comprendre les différents aspects des grands bouleversements que vivent nos sociétés. Il ouvre des horizons. Son ouvrage contient cinq parties :

1. Le passé. La grille de l'évolution : l'origine des grandes tendances ;
2. Le présent. Les champs de réalité : grammaire de la réalité présente ;
3. Le futur. Le développement des potentiels : perspectives futures ;
4. Le temps des génies : dépassement des spécialités et apport de singularité ;
5. Témoignages : ouverture de nouvelles pistes de recherche.

Les sociétés humaines ont connu différentes étapes de développement : chasse/cueillette (nomadisme), agriculture/élevage (sédentarité), industrie/commerce (mondialisation). Nous sommes aujourd'hui entrés dans l'ère de la création/communication caractérisée par la délocalisation, la maîtrise de l'information, l'interactivité informatique, les réseaux, l'accélération de la mode, la confrontation des cultures. Le holisme spirituel remplace la vision scientifique, le temps perd son homogénéité et se fragmente.

Michel Saloff-Coste définit trois niveaux de réalité :

- Le niveau vide : le plus important, source de tout, origine de tous les champs ;
- Le niveau turbulent : tout y est fluide et mélangé, flou, intensité, énergie ;
- Le niveau formel : le plus réel en apparence, le plus superficiel, fonctionne par binarité.

Pour échapper aux verrouillages des différents champs de réalité, l'auteur recommande de développer les capacités de circulation entre les champs, de détachement du champ d'inscription et de maintien de la conscience éveillée sur plusieurs champs simultanément (*ibid.* : 111-117). Tel un surfeur, le créatif glisse sur les vagues des champs de réalité. Le geste original, juste et parfait provient autant de l'oubli que de l'attention.

L'action et la pensée, en restant ainsi constamment ouvertes, en état de dévotion et

de sacrifice total de soi-même à ce qui les dépasse, peuvent atteindre la transparence qui permet au trois niveaux de s'aligner et au niveau vide de s'incarner à l'intérieur même de la réalité d'un champ (ibid. : 128).

Ces trois niveaux de réalité se retrouvent à l'échelle humaine. Les traditions les nomment corps (niveau formel), âme (niveau turbulent) et esprit (niveau vide). Les grands rites d'initiation des cultures les plus diverses mettent en scène le passage de deux portes. Le franchissement du premier seuil permet à l'individu de découvrir la puissance cachée du monde turbulent lié à l'âme. Passer du monde de l'opposition au monde du tiers inclus implique de vaincre la peur de la mort. Celui qui a appris à danser sur les vagues rencontrera un deuxième ennemi. La rencontre avec la clarté donne l'impression d'avoir tout compris. Le cherchant devra relativiser tous les types de savoir. *La seule vraie connaissance vient du second seuil, l'accession au Niveau Vide (ibid. : 147).* L'expert en prospective invite à réserver dans son lieu de vie un espace à part consacré aux expériences d'élargissement de la conscience. La conscience, en remontant du niveau formel au niveau vide, peut pressentir les changements à venir. Seul un travail en profondeur peut développer une vraie créativité. *Aucune technique ne peut vous aider dans le processus créatif lui-même qui par définition est un processus de rupture par rapport à ce qui existe au préalable (ibid. : 167).* L'ouvrage de Saloff-Coste se présente comme un guide de préparation au processus créatif qui est l'essence de l'être humain. La distanciation, le retour au vide permet de cultiver son jardin secret et d'accoucher de l'univers que l'on porte en soi. *Entre le premier jet nébuleux à la suite d'un retour au niveau vide et la concrétisation formelle et existentielle d'un champ de réalité, il existe un long processus de concrétisation. Mais au fond ce processus s'effectue aussi naturellement qu'un enfant qui grandit. L'essentiel étant l'élan créatif qui est le germe de l'ensemble du processus (ibid. : 171).*

Les nombreuses traversées du niveau turbulent - accès au niveau vide et retour au niveau formel - donnent au créatif un côté flou et désordonné.

L'informatisation de l'univers industriel et commercial rend obsolètes les spécialités d'antan. Le temps est venu pour l'homme d'exercer sa capacité à créer et à communiquer de nouveaux concepts.

Créer, c'est laisser se révéler notre être authentique, ouvrir la porte au génie qui, par nature, est étrange et étranger, c'est gérer l'altérité en soi, accepter un point original de mystère. Le génie est unique, il ne se laisse enfermer dans aucun code. *Le chemin du génie est difficile car quiconque s'engage dans le processus qui l'amène à déployer son génie se trouve confronté au refus et à la persécution des autres. (...) C'est pourquoi l'individu qui s'engage à la découverte de soi doit à un moment ou à un autre devenir un guerrier (...)*

un guerrier pacifique (ibid. : 262). La personnalité se situe au niveau du style. Le génie, de l'ordre du transpersonnel, accède à l'esprit et convoque les archétypes.

2.8 Trouver sa propre écriture

2.8.1 Accès aux arcanes

Jean François Billeter (2001) a suffisamment pratiqué *L'art chinois de l'écriture* pour en comprendre les principes essentiels. Il s'est particulièrement intéressé à l'écriture en train de se faire. Il a exploré cette méthode traditionnelle de perfectionnement de soi en écoutant ce qu'en ont dit les calligraphes. Ceux-ci nous ont légué des indications techniques précises mais aussi de nombreuses réflexions sur les ressorts cachés de leur art et *l'on doit à certains d'entre eux des traités (...) centrés sur l'expérience de l'activité créatrice et sur les transformations intérieures qui l'accompagnent (ibid. : 8).* Au cours de son parcours, le calligraphe vit de profondes transformations intérieures, son rapport au monde extérieur se modifie de manière radicale. Lorsque son mouvement est à la fois spontané et maîtrisé, son activité créatrice s'épanouit. Le sinologue nous donne accès aux arcanes. L'accès est d'autant plus aisé qu'il reformule la vision chinoise dans des termes qui nous sont compréhensibles.

Bien que chaque grand calligraphe suive un chemin qui lui est propre, Jean François Billeter (*ibid.* : 109-134) a repéré chez tous trois phases initiales se succédant dans le même ordre : l'acquisition de la technique, l'étude des œuvres et l'émergence de la personnalité. Ces trois moments représentent un passage obligé pour l'affirmation de la personnalité créatrice qui connaît ensuite diverses métamorphoses selon les parcours.

2.8.2 L'acquisition de la technique

Pour découvrir le positionnement juste du corps et effectuer les mouvements appropriés, le débutant doit être méthodique. Un palier est atteint lorsqu'il parvient à être attentif en même temps aux parties et à la totalité du caractère. Il franchit un autre seuil quand il dispose harmonieusement ses caractères dans l'espace. Se régler sur un modèle requiert de l'exigence. Les progrès nécessitent constance, patience et curiosité. L'élève doit suivre les conseils du maître mais aussi expérimenter par lui-même. Il ne doit jamais relâcher son attention, mais au contraire mobiliser toujours plus ses moyens sans perdre le goût du jeu. Lorsque tous les facteurs sont réunis, l'esprit vole et le pinceau court tout seul.

Au travers de cette discipline, l'apprenti travaille sur lui-même et se transforme. Il

acquiert un pouvoir qu'il devra apprendre à utiliser pour poursuivre son évolution.

2.8.3 L'étude des œuvres

Imprégné de son modèle, l'élève peut le reproduire de mémoire, mais aussi extrapoler. Il peut écrire à la manière du maître des caractères ne figurant pas dans l'œuvre. En étudiant différentes œuvres, en se familiarisant avec différents styles, il réveille en lui de nouvelles dispositions intérieures. Dans cette aventure personnelle, il assimile la qualité dominante de chaque œuvre. Il explore et actualise les virtualités qu'il porte en lui. Lors de ce processus, la personnalité provisoire disparaît ; elle est remplacée par la personnalité profonde. Pour Jean François Billeter, la personnalité provisoire obéit à un besoin pratique d'adaptation et de conservation, la personnalité profonde naît du désir d'intégrer et d'exprimer toutes les forces qui habitent l'individu. *Seuls quelques-uns s'engagent dans cette voie. (...) L'aventure est généralement longue et dramatique, de sorte qu'elle n'est pas menée à son terme par tous ceux qui l'entreprennent, mais son aboutissement est toujours le même : la personnalité provisoire est dissoute et remplacée par la personnalité profonde (ibid. : 119).* La plus grande difficulté à laquelle le calligraphe est confronté tout au long de sa formation est de renoncer à chercher consciemment ce qu'il désire le plus.

L'exercice de la calligraphie, tel un rite, impose une discipline, réoriente les forces, refait l'être entier, représente un moment de vérité, rend le goût du jeu, modifie la perception du temps. *Seuls (...) comptent le travail accompli et la maîtrise qui en résulte, ce bien inaliénable que l'on appelle gongfu en chinois (ibid. : 121).* L'auteur mentionne la difficulté de traduction de ce terme qui désigne à la fois le temps consacré à l'exercice et l'habileté ou la maîtrise atteinte.

2.8.4 L'émergence de la personnalité

Au début de son apprentissage, le calligraphe copie l'œuvre en s'efforçant de rester le plus proche possible. Ensuite il la suit, la surplombe, l'interprète. En combinant les méthodes de suivre et de copier, le calligraphe se prépare à prendre son envol. Lorsqu'il a en lui toutes les ressources du répertoire, il n'a plus besoin de modèle. Son écriture coulant de source, possède sa propre physionomie. *L'apparition de cette physionomie nouvelle n'est ni une rupture, ni un commencement absolu. Elle résulte de résistances qui ont été réduites et qui cèdent, de forces qui ont grandi et qui prennent le relais, d'équilibres qui se mettent en place (ibid. : 126).* Après avoir été un élève appliqué, il tourne le dos à ses maîtres pour ne plus suivre que son propre mouvement. *Ainsi l'émergence de la*

personnalité marque-t-elle l'aboutissement de l'apprentissage et le début de l'aventure créatrice, qui est une invention permanente de soi (ibid. : 127). Les œuvres audacieuses laissent ensuite la place aux œuvres apaisées de la grande maturité.

L'auteur note le remarquable parallélisme entre les itinéraires du calligraphe et du sage. Pour le néoconfucéen Zhang Zai (1020-1077), *le sage est un homme dont les pouvoirs créateurs sont pleinement éveillés et qui, connaissant la loi universelle de la transformation, s'invente perpétuellement lui-même (ibid. : 134).* La recherche qui conduit à cette sagesse est marquée par le paradoxe. L'apprenti sage, ignorant ses propres pouvoirs, situe hors de lui-même l'objet de sa quête. Il s'inspire des textes et des gestes d'autrui jusqu'à ce que ses propres pouvoirs s'éveillent, il n'obéisse plus qu'à eux, c'est-à-dire à lui-même (*ibid. : 134*).

2.8.5 Corps propre et activité propre

Jean François Billeter montre que la calligraphie constitue un remarquable moyen de découverte du sens du corps et de développement de l'activité propre qu'il compare à la *materia prima* des alchimistes. La perfectibilité de l'activité propre, notion familière à tous les Chinois de culture traditionnelle n'a été explorée, en Occident, que par des traditions marginales telle l'alchimie (*ibid. : 153-156*). L'intégration de la technique et des ressources du corps propre permet l'émergence d'une force particulière (force seconde) qui semble procéder directement de l'intention. Toutes les parties du corps œuvrant en parfaite synergie, cette force seconde donne l'impression d'agir par elle-même. L'utilisation du plein régime de l'activité propre procure connaissance de soi, jouissance de soi et améliore la santé. Dans la conception chinoise, la création, dans quelque domaine que ce soit, résulte d'une certaine mobilisation des énergies du corps propre. *La création est la forme d'activité la plus élevée du corps propre, et par conséquent la plus bénéfique pour son économie interne (ibid. : 174).*

2.8.6 Comprendre l'activité

Avec le temps et l'écriture d'autres ouvrages, le sinologue suisse se rend compte que sa réflexion sur l'activité du calligraphe concerne l'activité en général et que l'art chinois de l'écriture est intimement lié à l'ordre culturel, social et politique de la Chine impériale. Jean Francois Billeter (2010 a) se livre à une refonte. Le chapitre final (359-382) complètement réécrit est particulièrement éclairant. L'auteur y synthétise le fruit de quelques décennies de recherches. L'expérience de la calligraphie lui a fait prendre conscience de la possibilité non seulement de préserver mais de développer et d'affiner la

vie en soi. Une certaine lecture du *Zhuangzi* lui a permis de comprendre l'apprentissage comme une succession de formes d'activité de mieux en mieux intégrées au cours de laquelle le rapport à l'objet se modifie et l'efficacité s'accroît. L'aisance du boucher expérimenté, dépeçant un bœuf lui a rappelé la force seconde évoquée par les calligraphes. L'auteur a ensuite reconnu cette force agissante dans divers domaines et l'a lui-même expérimentée notamment lors de prises de parole. A un certain niveau de maîtrise, la conscience devient spectatrice, l'art se transforme en moyen de connaissance du mode de fonctionnement des choses. Dans cet idéal de l'activité parfaite, l'un des noyaux de la pensée en Chine selon Jean François Billeter (*ibid.* : 366), le corps et l'esprit, aspects d'une même réalité perfectible ne sont pas à opposer mais à unir. L'auteur a constaté la portée universelle de cette conception centrale et explique la manière dont il est passé du particulier au général. *Pour réunir les données que je recueillis dans mon expérience et dans celle des autres, telle qu'ils la décrivaient, et pour les mettre dans un certain ordre et leur donner par là un sens, j'ai trouvé des mots. Les mots que j'ai trouvés ont créé des associations d'idées qui se sont révélées justes, c'est-à-dire vérifiables. Sans l'avoir voulu, je me suis trouvé en possession d'un petit nombre de termes qui rendaient compte d'un grand nombre de faits d'expérience. Ils en rendaient compte de façon cohérente et nouvelle* (*ibid.* : 371). La notion d'activité, ensuite déclinée en « régimes de l'activité », fournit le dénominateur commun. L'autre idée importante est celle du corps défini comme *l'ensemble des facultés, des ressources et des forces, connues et inconnues de nous, que nous avons à notre disposition et qui nous déterminent* (*ibid.* : 371). Parti de la calligraphie, passé par le *Zhuangzi*, ayant réalisé quelques détours par la phénoménologie et par l'hypnose, continuant son cheminement, Jean François Billeter voit peu à peu se dessiner un paradigme.

2.8.7 Vers une philosophie de la liberté

Aujourd'hui, l'auteur prend ses distances vis-à-vis de la calligraphie, expression d'un enfermement et emblème d'un conservatisme culturel. La calligraphie perpétue l'idéologie impériale chinoise vouant un véritable culte à l'écriture assorti d'un déni du langage et de la parole.

Pour la tradition occidentale, tout être humain, parce qu'il est doué du langage et sujet de la parole, détient le pouvoir de commencer, de créer, ou de définir (*ibid.* : 379). Jean François Billeter (2010 b), avec ses *Notes sur Tchouang-Tseu et la philosophie* invite à effectuer un pas supplémentaire : *situer la source créatrice, ou le néant créateur, non plus dans l'univers (...) comme l'on fait tous les penseurs chinois depuis de longs siècles, mais*

dans l'individu (ibid. : 51). Il propose de faire coïncider les deux sources pour préserver l'imaginaire chinois tout en le redéfinissant. Toujours et partout, des hommes ont utilisé leur imagination pour créer des mondes. En ne reconnaissant pas le rôle de l'imagination, ils se sont enfermés dans leurs créations. D'autres prenant conscience de leur pouvoir de donner forme et sens à la réalité ont développé une philosophie de la liberté.

2.9 Prolongements

2.9.1 Vivre le processus en soi

La perception de l'instant créateur, la saisie des états naissants, la compréhension de l'ordonnement du chaos peuvent être appréhendés, communiqués et reçus par la musique. N'importe quelle interprétation a-t-elle les mêmes effets ? Il semble que non : le vécu, l'expérience et la vision de l'interprète apparaissent comme déterminantes.

Furtwängler touche, émeut, bouleverse par sa musique, par ses paroles. Dans son statut, comme dans ses actes, l'aspect création prévaut. Il se considère avant tout comme un créateur. Il fait parler les œuvres en les interrogeant. Pour la mise en forme, il travaille avec ce qui est là, pas avec une théorie. Cela nous montre que le modèle ne suffit pas. Il doit être mis en œuvre par quelqu'un qui vit le processus au plus profond de lui-même.

2.9.2 Faiblesses des modèles classiques

Le modèle issu de nos entretiens est assez proche du modèle classique. Les catégories suivantes peuvent facilement être mises en correspondance avec les quatre étapes :

- Cadre instaurateur - préparation ;
- Processus orientant - incubation ;
- Passage en rupture - illumination (flash soudain) ;
- Agir multidimensionnel – vérification (travail conscient d'évaluation et de redéfinition).

Le modèle classique a évolué avec l'ajout de diverses phases, des chevauchements, des retours en arrière. Notre modèle comporte quelques phases supplémentaires ; nous avons envisagé des ordres de succession différents, des simultanités, des effets retours. Notre modèle, à l'instar du modèle classique, s'est ensuite complexifié en tenant compte du caractère dynamique, en introduisant des combinaisons, de la récursivité en reconnaissant des sous-processus.

Les conclusions de Todd Lubart (2009) qui a répertorié et commenté des dizaines d'études sur le sujet nous paraissent quelque peu minimalistes :

- Des études plus récentes montrent l'importance de la réflexion analogique ;
- Ces théories sont difficiles à mettre en œuvre suite au grand nombre de variables ;
- La plupart des programmes d'entraînement sont incomplets ;
- Pour développer la créativité, il faut entraîner les personnes à mieux utiliser leurs propres ressources.

2.9.3 Balises

Nous retrouvons chez Didier Anzieu (1981) l'idée de phases successives. Leur nombre peut être réduit et l'ordre de succession modifié. Charles Gardfield (1987) s'est attaché à relever les sensations présentes lors de l'agir efficient ainsi que Claire Petitmengin l'a fait pour *L'expérience intuitive* (2001). Michel Saloff-Coste (1999) propose un itinéraire en trois niveaux correspondant aux trois niveaux de l'être humain selon les traditions. Jean François Billeter (2001) a repéré trois moments se succédant dans le même ordre et représentant un passage obligé pour l'affirmation de la personnalité créatrice.

2.9.4 Crises

Pour Didier Anzieu (1981), Michel Saloff-Coste (1999) et Jean François Billeter (2001), le processus créatif comporte des moments de crises, des épreuves.

Dans le cheminement de Didier Anzieu (1981), le créateur doit :

- Supporter les représentants psychiques inconscients découverts par la régression ;
- Affronter la peur de la réussite ;
- Gérer les fantasmes démiurgiques ;
- S'arracher les tripes (dans certaines formes de création) ;
- Résister au conflit entre le Moi idéal et le Surmoi ;
- S'exposer à l'angoisse du vide, de la perte.

L'itinéraire de Michel Saloff-Coste (1999) implique le franchissement de deux seuils. La rencontre avec les deux gardiens amènera le créateur à vaincre la peur de la mort pour passer du monde de l'opposition au monde du tiers inclus et à dépasser l'illusion d'avoir tout compris en relativisant tous les types de savoir. L'ouverture à l'altérité radicale entraînant de facto la persécution amène le créateur à cultiver ses talents de guerrier pacifique.

Jean François Billeter (2001) note que tout au long de cette aventure longue et dramatique pendant laquelle le futur créateur cherche à entrer en contact avec sa nature profonde, il doit renoncer à chercher consciemment ce qu'il désire le plus.

2.9.5 Méthodes d'induction

Todd Lubart (2009) ne propose pas de méthode d'induction. Il se contente de souligner l'incomplétude des méthodes dont il a connaissance.

Didier Anzieu (1981) parle de techniques favorisant le décollage. Basées sur la privation, l'excès et la remémoration affective, elles s'apparentent à l'auto-hypnose et à la transe. Il mentionne la possibilité pour le créateur de mettre fin à la dissociation créatrice.

Charles Gardfield (1987) et Michel Saloff-Coste (1999) exposent un plan de mise en œuvre issu de leur expérience. Tous deux sont d'accord sur le fait que ce type d'expérience ne se produit pas sur commande mais qu'il est possible d'induire un contexte les favorisant. Ils remarquent l'un et l'autre lors de l'étape ultime la présence d'états de conscience élargis.

Jean François Billeter (2001) effectue un remarquable tour d'horizon des qualités à développer et des obstacles à surmonter à chaque phase du processus. Il guide dans la pratique de l'exercice et du rite.

2.9.6 Accès au génie intérieur

Didier Anzieu (1981) distingue le talent et le génie. Le talent, en s'économisant, reste dans la fabrication tandis que le génie, en s'engageant sans compter, effectue le parcours complet du travail créateur. Pour Michel Saloff-Coste (1999), la vraie créativité demande un travail en profondeur. Trouver son génie exige du courage, permet de dépasser la personnalité et le style pour accéder au transpersonnel, aux archétypes, à l'esprit.

Jean François Billeter montre la transformation conjointe de la recherche et du chercheur. La quête est extérieure jusqu'à ce que le disciple trouve en lui sa propre puissance à laquelle il obéit, c'est-à-dire à lui-même.

2.9.7 Méthodologie

Todd Lubart (2009) se situe dans le champ de la psychologie, s'appuie sur les recherches effectuées ces cinquante dernières années en adoptant une approche multivariée. Il garde ses distances et se campe dans une position d'« observateur impartial » : pas la moindre trace d'un ressenti ou d'une expérience personnelle. Didier Anzieu (1981), Charles Gardfield (1987) et Michel Saloff-Coste (1999) ont indéniablement une expérience de terrain. Tous les trois utilisent un cadre qu'ils connaissent bien – la psychanalyse, le sport et le monde de l'entreprise – et tentent un élargissement qui nous apparaît quelque peu limité. Lorsqu'ils parlent en première personne, aucun des trois ne se livre vraiment.

Didier Anzieu (1981) se base sur le cas de Freud pour construire sa théorie, Charles Gardfield (1987) fonde la sienne sur divers matériaux (entretiens, réflexions, biographies) émanant de sportifs de haut niveau qui sont ses contemporains. Michel Saloff-Coste (1999) ne retrace pas la genèse de son approche. Quant à Jean François Billeter (2001, 2010 a) il fait appel à des auteurs s'échelonnant sur une période de plus de deux millénaires. Les calligraphes contemporains ne sont pas oubliés et nombre d'auteurs et d'artistes occidentaux sont convoqués : de Merleau-Ponty à Matisse en passant par Novalis, Spinoza, Giacometti et bien d'autres. Le sinologue n'hésite pas à parler de son vécu personnel. Il le fait avec à-propos et sans en abuser. Par leur nature même, les pratiques traditionnelles chinoises sont trans/a disciplinaires. Elles concernent l'être humain entier en interaction avec la société et les forces naturelles. L'idéal de l'activité parfaite, c'est-à-dire la recherche d'une manière d'agir juste induisant une activité spontanée, notion centrale de la culture chinoise, reformulée par Jean François Billeter acquiert une dimension paradigmatique. Sans le formuler et probablement sans le savoir, il reprend les différentes étapes décrites par Pierre Paillé (1994), inspirées de la *Grounded theory* (Glaser & Strauss : 1967). Il utilise les approches phénoménologiques et à la première personne. Il recherche les positions de paroles incarnées, celles où les auteurs parlent de leur vécu de l'expérience créative et des transformations intérieures qui l'accompagnent. Dans une recherche d'ordonnancement et d'attribution de sens (analyse qualitative), il trouve les mots (codification), crée des associations d'idées (mise en relation), se trouve en possession d'un petit ensemble de termes (catégorisation) qui rendent compte d'un grand nombre de faits d'expérience (modélisation) de façon cohérente et nouvelle (intégration). Son modèle s'est révélé juste, c'est-à-dire vérifiable (théorisation).

2.10 Les quatre piliers

2.10.1 Voie initiatique

Au début de notre recherche, nous nous étions questionné avec Didier Anzieu (1981 : 17-18) sur les raisons de la rareté des créations : pourquoi seuls quelques rares individus s'envolent quand la majorité reste à ras de terre. Jean François Billeter (2001) nous précise que seuls quelques-uns s'engagent dans l'aventure longue et dramatique de la quête de leur nature profonde et tous n'arriveront pas au terme. La personnalité provisoire doit mourir pour que naisse la personnalité profonde. Vue sous cet angle, la voie de la création ne serait-elle pas une sorte de voie initiatique ?

Emilie Granjon (2011), dans son article *Penser une sémiotique de l'initiation*,

en reprend les caractéristiques (mort initiatique/destructuration et nouvelle naissance/restructuration) et les trois temps (séparation, marge et agrégation). L'initiation provoque une réelle transformation en passant par la marge, cet *espace transitionnel qui se dessine entre la brisure du même et le devenir autre. L'être en processus d'initiation n'est plus ce qu'il était et pas encore ce qu'il va être* (ibid. : 28).

2.10.2 Union corps/esprit

Didier Anzieu (1981) bascule entre union et séparation du corps et du psychique/mental. La reconnaissance de représentants psychiques inconscients se fait soit par la partie du Moi dédoublée et observante, soit par le corps propre (activité, rythme, expérience posturale, dialogue avec d'autres corps). Il précise que cette saisie impliquant du psychique et du corporel exige davantage de lucidité. Dans certains cas, le corps de l'œuvre est projection du corps de l'auteur, dans d'autres elle se « réduit » à un code dans une « vision » sans matière.

Nous suivons, quant à nous, la voie tracée par Gilbert Durand (1992). Nous avons repris précédemment (p. 72) ses travaux montrant que les schèmes posturaux constituent la structure dynamique, la trame de l'imagination.

Dans la conception chinoise de l'activité reprise par Jean François Billeter, le corps et l'esprit sont deux aspects d'une même réalité perfectible.

Kristofer Schipper (2008 : 430-433), que nous avons déjà mentionné (p. 59) à propos de l'apport de la science chinoise dans la résolution de la crise épistémologique en Occident, se questionnait juste avant : *Comment pensons-nous ? Nous nous trouvons seulement au tout début d'un nouveau domaine effarant à explorer, et ce qui nous manque le plus cruellement est un modèle épistémologique qui puisse combiner l'esprit et la chair, l'esprit et la matière, le corps et l'âme.*

2.10.3 Chamanisme

Les trois niveaux de réalité – vide, turbulent et formel – de Michel Saloff-Coste, les conditions permettant de les aligner et la circulation d'un champ à un autre dans des états de conscience élargis rappellent étrangement les techniques du chamanisme. Mircea Eliade (1983 : 211) dans *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* en dégage l'essentiel : *La technique chamanique par excellence consiste dans le passage d'une région cosmique à une autre : de la Terre au Ciel, ou de la Terre aux Enfers. Le chaman connaît le mystère de la rupture des niveaux. Cette communication entre les zones cosmiques est rendue possible par la structure même de l'Univers. Celui-ci en effet*

(...) est conçu en gros, comme ayant trois étages – Ciel, Terre, Enfers – reliés entre eux par un axe central.

2.10.4 Alchimie

Jean François Billeter (2001) retrace le parcours type du calligraphe et des profondes transformations intérieures qui le jalonnent. Le perfectionnement conjoint de l'activité et de l'opérateur, dans lequel le corps et l'esprit s'unifient, renvoie à la quête des alchimistes. Il compare d'ailleurs l'activité propre à la *materia prima* et rappelle que certaines de nos traditions marginales comme l'alchimie ont compris cette notion clé du processus créatif : la *materia prima*/activité propre est perfectible. La création en est la forme la plus élevée. L'alchimie ainsi que les arts qui en reprennent le mode opératoire permettent une invention permanente de soi. La dissolution graduelle de la personnalité provisoire (réduction des résistances) couplée avec la formation progressive de la personnalité profonde (croissance de forces) n'évoquent-elles pas la fameuse formule *solve-coagula* ? Selon les voies alchimiques, il existe un nombre variable d'opérations ; les deux grands procédés sont la séparation et l'unification, c'est-à-dire la dissolution et la coagulation (Evola, 1962, Granjon, 2011, Perrot, 1981).

Jung (1980a : 121-122) dans la *Psychologie du transfert* utilise la série de gravures du *Rosarium philosophorum* (*Le Rosaire des Philosophes*) dont la première édition a été réalisée à Francfort en 1550. La gravure représentant la putréfaction, la mort, la décomposition se nomme également conception. Le texte explicatif reprenant la formule d'Avicenne du *Tractaculus Artis Auriferae*, « la corruption de l'un est la génération de l'autre », exprime bien le caractère inséparable des deux phases d'un même processus.

3. Le Modèle de Billeter



Photo 17 : *Naissance*, calligraphie d'Anne Marie Van Craen, 2010.

3.1 Economie de moyen, grande ampleur

Le modèle¹ qui émerge au fil des ouvrages de Jean Francois Billeter (2001², 2002, 2004, 2010a, 2010b) est, selon nous, d'une grande richesse. Avec une économie de moyens, il réalise une théorisation d'une grande ampleur. Sa réflexion sur l'activité du calligraphe, suivie par celles sur les régimes d'activité du boucher, du charron et du nageur, devient petit à petit une clé de compréhension de l'activité en général, de ses différents paliers et modes. Gestes quotidiens, métiers, arts peuvent être exercés dans une optique de perfectionnement (de soi) et atteindre le niveau d'agir créatif.

1. A notre connaissance, ce terme n'est pas utilisé par l'auteur. C'est nous qui employons cette dénomination.

2. Nous avons utilisé l'édition de 2001 de *L'art chinois de l'écriture*, la première édition date de 1989.

L'apprentissage, succession de formes d'activité (régimes de l'activité) de mieux en mieux intégrées conduit à la maîtrise (utilisation spontanée de toutes les ressources du corps : force seconde). Celle-ci marque le début de l'aventure créatrice (invention permanente de soi). Reconnaître le rôle de l'imagination créatrice (situer la source créatrice dans l'individu) rend libre.

Son modèle s'articule à partir de trois concepts : activité, corps et intégration.

3.2 Activité

Jean François Billeter (2004 : 208) explique que l'âme ou l'esprit sont pour les Chinois une manifestation supérieure de l'activité corporelle. L'esprit apparaît comme la continuité du corps. Dans leur théorie médicale classique, ils utilisent les termes de *jing* (essence), *qi* (souffle) et *shen* (synergie) désignant trois formes d'énergie ou d'activité. Le mot *shen* désigne les phénomènes de synergie, c'est-à-dire les phénomènes résultant d'une organisation supérieure de l'énergie, ou de l'activité (*ibid.* : 208).

Admettant que *nous sommes faits d'une activité qui est sensible à elle-même et se perçoit elle-même*, Jean François Billeter l'appelle « l'activité propre » (2001 : 137).

Afin de mieux caractériser les transformations de l'activité lors de la progression dans la maîtrise d'un art, le sinologue (Billeter, 2002 : 43) parle des « régimes » de l'activité, au sens où l'on parle des régimes d'un moteur, c'est-à-dire des différents réglages auxquels on peut le soumettre, produisant différents rapports et différents effets de puissance.

3.3 Corps

Jean François Billeter (2002 : 50) entend le corps non comme le corps anatomique ou le corps objet, mais comme la totalité des facultés, des ressources et des forces, connues et inconnues de nous, qui portent notre activité. Il stipule que le corps ainsi conçu est notre grand maître. Son ouvrage sur la calligraphie l'avait sensibilisé à l'importance du corps propre, celui dont la présence est ressentie directement et de manière permanente (Billeter, 2001 : 136).

3.4 Intégration

Son étude sur la calligraphie a permis à Jean François Billeter (2001 : 159) de repérer

divers paliers d'intégration. Le geste techniquement au point marque l'achèvement de la première intégration. La seconde commence dès le début de l'apprentissage, elle consiste à mobiliser et à unifier progressivement toutes les ressources du corps propre jusqu'à ce que l'activité propre soit complètement intégrée dans le geste et que le geste procède de l'activité propre tout entière.

3.5 Concordance

Les « régimes de l'activité » représentent la clef de voûte du modèle de Jean François Billeter. Nous nous sommes rendu compte dans l'évolution de notre modèle de l'omniprésence de l'agir, nous l'avons qualifié de multidimensionnel et placé aux quatre coins de notre figure 7 (p. 145). Notre « cadre instaurateur » constitue une « première intégration », notre « processus orientant » est une période de maturation au cours de laquelle destruction et production cohabitent. Notre « état d'unité paradoxale » peut être vu comme une « seconde intégration », nombre de nos entretiens expriment l'action de cette « force seconde ». Nos « traces rémanentes » témoignent d'une transformation en profondeur. Notre « mystère indicible » montre notamment les limites de notre culture occidentale contemporaine à vivre et à décrire ce type d'expérience.

4. Retour sur notre question

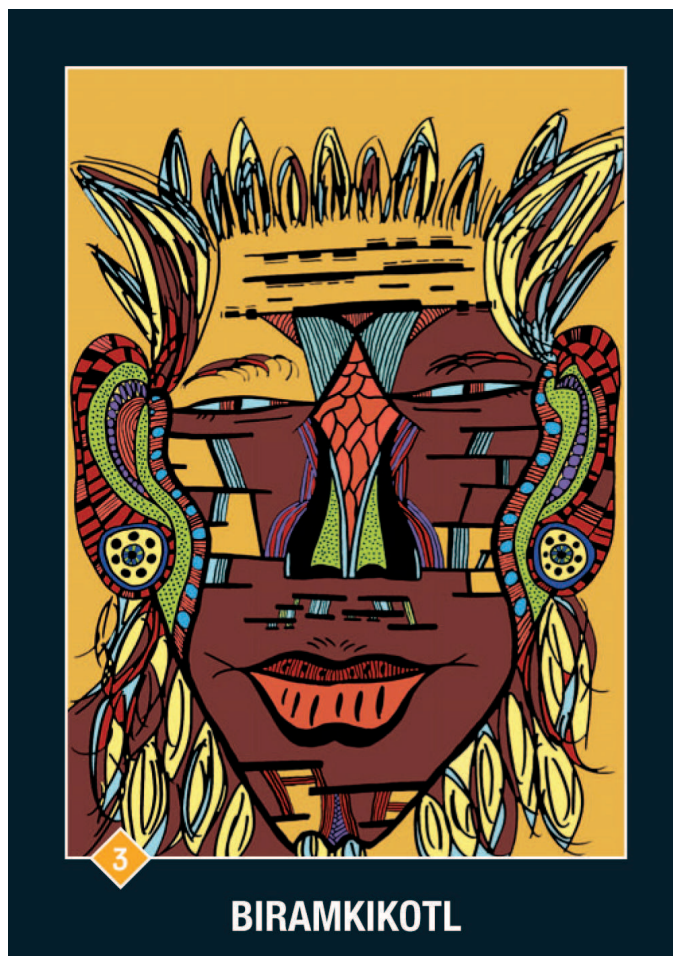


Photo 18 : *Biramkikotl Tribal Tarot*, Delphine Lhuillier, 2011, crédit photo Delphine Lhuillier.

Enrichis des éléments recueillis dans nos cinq modèles, revenons à notre question : Peut-on favoriser, induire, provoquer l'état créatif ?

Cet état ne se commande pas mais il est possible de créer des contextes le favorisant. Le créatif, tel le chaman, voyage dans les différents niveaux de réalité. Seul le génie est capable de création véritable. Quelques rares individus parviennent à intégrer leur génie intérieur au terme d'un véritable parcours initiatique unifiant le corps et l'esprit. Adoptant une démarche alchimique : créant, ils se créent.

A partir du *Zhuangzi*, Jean Francois Billeter (2002 : 53-59) s'intéresse au passage d'un régime d'activité à un autre, en particulier au passage ascendant du régime humain au régime céleste. Le passage du régime inférieur au régime supérieur produit une sorte de basculement dans lequel l'effort est aboli et l'efficacité augmentée. Pour décrire ce passage insaisissable, Zhuangzi utilise le mot *wang* (oublier), la conscience ne pouvant

être témoin de sa propre disparition. Pour parvenir à l'intégration supérieure (seconde intégration), le calligraphe utilise la technique faite pour cela. Celle-ci, tout en donnant une assise incomparable, crée la tranquillité intérieure nécessaire pour que le geste procède de l'activité propre. Dans l'art traditionnel chinois de l'écriture, la technique fait naître/est à l'origine de/ suscite¹ l'état créatif. On peut donc dire qu'elle le provoque.

1. Selon la définition de « provoquer quelque chose » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/> consulté le 16 décembre 2011 à 11h00.

5. Retour sur notre thèse



Photo 19 : *Le gardien des cieux pile le mortier*, taijiquan style Chen, Mont des Arts Bruxelles, Europalia Chine 2009, crédit photo Didier Vandebosch.

5.1 A propos du taijiquan

Jean François Billeter (2001, 2010a) nous a montré de façon magistrale que la calligraphie est une voie vers l’agir créatif. Le taijiquan est-il lui aussi une voie vers l’agir créatif ?

Résumons les informations recueillies à ce sujet depuis le début de notre recherche. Le taijiquan est un entraînement intégral fondé sur l’unité indissoluble du corps-esprit (Becerril Montekio, 1993). Sa pratique stimule certaines fonctions du cerveau droit, favorise les échanges interhémisphériques et induit des états méditatifs pouvant se transformer en états extatiques (Pernice, 2007). Il a hérité de certains éléments du chamanisme (Caulier, 2010). La boxe du faîte suprême est fondamentalement un art martial qui se transforme au fil de l’exercice en une technique de longue vie (Despeux, 1981).

La pratique permet d'actualiser le rôle créateur de la pensée capable de provoquer des transformations physiologiques et psychologiques (*ibid.*). Le passage à la maîtrise totale arrive subitement après de longues années de pratique (*ibid.*). Le but de la « boxe *taiji* » est l'obtention du *gongfu*/connaissance et maîtrise de soi (Caulier, 2010). Le pratiquant, en recherchant une disposition intérieure – posture *wuji*/sans faîte : état de chaos indifférencié précédant la création – à partir de laquelle il va engendrer le *taiji* – ordonnancement, ordre émergeant, – affronte sa part d'ombre (*ibid.*). Le mouvement atteint l'harmonie par l'intégration des trois coordinations extérieures – pieds/mains, coudes/genoux, hanches/épaules – et des trois coordinations intérieures – mouvement/respiration, mouvement/intention, mouvement/énergie – (*ibid.*). Les trois étapes de l'alchimie intérieure se retrouvent dans la pratique du taijiquan et culminent dans l'union au *Dao* : le pratiquant ne fait plus le mouvement, le mouvement se fait en lui (Despeux, 1981).

5.2 *Présence des quatre piliers*

Il semble que le taijiquan comporte les quatre aspects mis en évidence à l'issue de la présentation des cinq modèles (Lubart, 2009, Anzieu, 1981, Gardfield, 1987, Saloff-Coste, 1999, Billeter, 2001) : voie initiatique, union corps-esprit, chamanisme, alchimie. L'aspect « voie initiatique » y apparaît moins clairement. Nous allons compléter l'apport de Catherine Despeux (1981) concernant les trois phases de l'alchimie intérieure culminant dans l'union au *Dao* par quelques réflexions d'Isabelle Robinet. L'objectif de l'alchimie intérieure qui opère à la fois sur les plans physiologique et spéculatif est l'union à l'Esprit, au *Taiji*, au Centre ... au *Dao* (Robinet, 1995 : 10). Isabelle Robinet (1991 : 214) qualifie le processus de l'alchimie intérieure de discipline opératoire, d'acte créateur conduisant à la naissance de l'homme nouveau. L'adepte part du chaos, place des repères, les manipule, les emboîte afin de les unir au Centre et répète ces opérations jusqu'à l'« envol » (saut dans le Vide). Sur le plan physiologique, certains textes spatialisent les étapes alchimiques au moyen des trois champs de cinabre, d'autres les présentent comme un chemin initiatique symbolisé par le franchissement de trois passes situées le long du dos (Esposito & Robinet : 1998). Nous avons montré la présence de ces éléments – partir du chaos, placer des repères, unir au Centre, traverser les trois passes, « s'envoler » – dans la pratique du taijiquan (Caulier, 2010 : 98-100). Tout au long de notre ouvrage, nous avons mis en évidence cette dimension initiatique : en taijiquan, comme dans d'autres voies, l'accès à la dimension métaphysique suppose une mort/renaissance. La seconde naissance est celle de l'être humain à l'Esprit et de l'Esprit en l'être humain (*ibid.* : 101).

A la fin de la deuxième partie de notre recherche (pp. 181-182), après avoir constaté que le taijiquan contenait toutes les phases mises en évidence dans notre modélisation du processus créatif, nous avons décidé de poursuivre la thèse du taijiquan comme voie possible vers l'agir créatif. L'étude de quelques modèles supplémentaires issus de divers domaines nous a révélé quatre dimensions inhérentes à la création (initiatique, unitive, chamanique, alchimique), elles aussi présentes dans le taijiquan. Au même endroit (pp. 181-182), nous nous questionnions sur l'intérêt et les apports possibles d'un détour par l'Extrême-Orient et par le corps pour affiner notre compréhension du processus créatif et pour le favoriser. Les recherches de Jean François Billeter (2001, 2002, 2004, 2010a, 2010b) nous ont confirmé de manière indubitable l'intérêt de ce détour par la Chine et par une autre conception du rapport au corps. Nous allons maintenant continuer à nous appuyer sur ses recherches pour consolider la thèse du taijiquan comme voie vers l'agir créatif (seconde partie de notre hypothèse).

Les trois étapes de l'alchimie intérieure parcourues par le pratiquant de taijiquan représentent d'une certaine manière une expérience des différents régimes de l'activité. L'intégration des trois coordinations extérieures ressemble à l'intégration de la technique complétée par l'intégration des trois coordinations intérieures similaire à l'intégration du corps propre (ensemble des ressources). Les deux intégrations provoquent le passage à la maîtrise et permettent l'émergence de la force seconde caractérisée par l'efficacité et l'absence d'effort (atteinte de l'harmonie) : le mouvement se fait. Nous avons déjà souligné la remarque de l'auteur (2001 : 121) concernant l'importance du *gongfu* – *ce bien inaliénable fruit du travail* accompli et de la maîtrise qui en découle – dans la pratique de l'art, comme dans la vie. Le fait que ce terme qui, à l'origine, s'applique aux différents arts traditionnels ait fini par désigner les arts martiaux ne montrerait-il pas que les arts martiaux représentent une voie privilégiée pour atteindre le *gongfu* ?

5.3 Appui sur les travaux de Billeter

Jean François Billeter (2001 : 159, 196) souligne la manière similaire d'engendrer un geste puissant et efficace dans les arts martiaux et dans la calligraphie : l'activité diffuse est éveillée et étendue à toutes les parties du corps par des exercices lents qui mettent le corps entier en accord avec lui-même afin qu'au moment décisif, toutes ses énergies participent au geste efficace.

Pour restaurer le plein fonctionnement de l'activité propre, le sinologue suisse (*ibid.* : 173) reconnaît les vertus du taijiquan qui vise à *combattre l'inertie et la division par un*

patient travail de coordination et d'intégration de toutes les fonctions - non seulement des gestes, de la respiration, de la circulation des énergies, c'est-à-dire du métabolisme tel que le conçoivent les Chinois, mais encore des humeurs, des émotions, de la vie morale et intellectuelle. Le but est de retrouver progressivement l'activité unifiée (...) et de recouvrer non seulement une santé perdue, mais l'entière jouissance de nous-mêmes.

Dans son *Essai d'interprétation du chapitre 15 du Laozi*, Jean François Billeter (1985), a trouvé dans le bref commentaire de Li Shapao, spécialiste des techniques traditionnelles de l'«exercice du souffle » davantage de cohérence que chez les philologues et les traducteurs. En conclusion, l'auteur pose l'intégration du corps propre comme principe même de la connaissance et rappelle le véritable dénominateur commun de tous les héros du *Shuihuzhuan*¹ mis en évidence par Pierre-Etienne Will : *une commune religion des arts martiaux* (*ibid.* : 38-39). Les « techniques de recueillement », mélange d'arts martiaux et de pratiques de longue vie, font partie du fond culturel chinois. Après avoir été laïcisées et rationalisées, elles réapparaissent aujourd'hui parées d'arguments scientifiques nouveaux (*ibid.* : 39).

5.4 La confirmation de Yang Jwing Ming

L'approche de Yang Jwing Ming, auteur d'une trentaine de livres² sur les arts martiaux chinois dont une vingtaine sur taijiquan et le qigong, conforte notre thèse sur le développement du potentiel créateur en suivant la voie du taijiquan. Jeffery A. Bolt dans son avant-propos de l'ouvrage de Yang Jwing-Ming (2003 : 17) remercie Maître Yang de l'avoir aidé à lever ses restrictions pour accéder à son potentiel et de lui avoir donné des fondations pour trouver sa propre voie. Ces remerciements ne sont pas des politesses gratuites. Yang Jwing-Ming (*ibid.* : 115-117) nous livre quelques pages particulièrement intéressantes sur le passage à la maîtrise. Il introduit son propos par une histoire célèbre sur la transmission de l'épée par Zhang San-Feng, le fondateur mythique du taijiquan, à l'un de ses élèves. Le maître, après avoir enseigné les techniques de base à son élève, lui demande de partir, de s'entraîner quelques années et de revenir le voir. Cette procédure se répète à plusieurs reprises jusqu'à ce que l'élève se soit complètement approprié les techniques. A ce moment, le maître est ravi car son enseignement est devenu vivant. L'auteur insiste

1. *Au bord de l'eau*, l'un des chefs-d'œuvre de la littérature romanesque chinoise, écrit au XIV^e siècle à partir de traditions orales, raconte les exploits de cent-huit brigands/héros luttant contre la corruption des fonctionnaires.

2. http://ymaa.com/publishing/authors/dr.yang_jwing-ming consulté le 18 décembre 2011 à 17h00.

sur la nécessité d'un bon apprentissage technique et sur l'indispensable compréhension de l'essence pour pouvoir créer. Le maître chinois, originaire de Taïwan enchaîne avec l'histoire de Confucius qui, capable après dix jours de jouer un morceau de musique avec habileté, attendit six ans avant d'en étudier un autre. Confucius travailla trois ans pour y mettre ses émotions les plus profondes et consacra trois années supplémentaires pour ressentir celles du compositeur. Yang Jwing Ming poursuit en déclarant que le pratiquant de taijiquan doit s'inspirer de cet exemple pour rechercher les véritables racines des formes et retrouver les sensations des créateurs. La longue citation (*ibid.* : 117) qui suit est particulièrement éclairante à ce stade de notre recherche : *Lorsque vous aurez maîtrisé toutes les techniques et toutes les formes qu'ils (les créateurs) nous ont léguées, ce qui peut vous prendre une bonne dizaine d'années (....), vous pourrez commencer à les fusionner avec vos propres concepts et votre propre compréhension de l'art. Vous créerez ainsi un nouveau style, dérivé de votre compréhension du passé et des principes contenus dans les formes. Dès lors, au lieu de rester superficiel, cet art créatif prendra vie et se développera sur la base des sensations internes profondes. Ces histoires vous montrent que toute votre recherche requiert de votre part une longue pratique et de nombreux efforts si vous voulez parachever votre accomplissement personnel. Ce sont justement ces efforts qui en font un gongfu (énergie et temps).* Dans cet extrait d'une dizaine de lignes, nous retrouvons toutes les notions clés développées par Billeter : l'intégration de la technique, couplée à l'intégration (fusionnement) de toutes les ressources du corps propre (conceptualisation, compréhension, sensations internes), entraîne une maîtrise rimant avec création, accomplissement personnel et *gongfu*.

5.5 Existe-il une pensée chinoise ?

Lors de l'établissement de notre thèse (pp. 64-65), nous avons pris l'option de ne pas entrer dans la dichotomie, si souvent mise en évidence, entre pensée chinoise et pensée occidentale. Lors de notre recherche, nous avons constaté la multiplicité des pensées de part et d'autre, et pris conscience des aspects artificiels de frontières trop affirmées. Le flou, le foisonnement et la transformation permanente, nous semblent inhérents à la vie et constitutifs de toute réalité concrète.

Nous allons maintenant néanmoins justifier ce choix.

En lisant l'*Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne* (Remi Mathieu, 1989), nous nous interrogeons sur la pertinence de la distinction opérée par François Jullien (1989) : procès chinois versus création occidentale. La première partie de l'ouvrage de

Remi Mathieu intitulée *La création* (27-68) comprend 28 textes aux titres révélateurs :

- t.1 La création du monde
- t.2 Pangu crée le ciel et la terre
- t.10 Création du soleil, de la lune et des astres
- t.24 La création de l'homme
- t.25 Et Pangu créa l'homme
- t.27 La création des animaux
- t.28 Shennong crée les plantes de son fouet.

Anne Cheng est passée de *l'Histoire de la pensée chinoise* (1997) à *La pensée en Chine aujourd'hui* (2007). Elle (*ibid.* : 7-18) introduit cet ouvrage collectif avec un titre significatif *Pour en finir avec le mythe de l'altérité*. L'auteure (*ibid.* : 7) dénonce un ensemble d'idées préconçues savamment entretenues parmi nos élites : *ces idées portent avant tout sur la manière de penser des Chinois, qui serait radicalement autre*. Pour Anne Cheng, il n'y a ni réalité orientale permanente, ni pensée chinoise unique. Elle nous encourage à prendre des distances avec l'orientalisme tout autant qu'avec le binarisme (construction de la réalité en oppositions dichotomiques).

Olivier Morin (2011 : 40-42) n'est pas d'accord avec la thèse très ambitieuse et très discutée du psychologue Richard Nisbett qui prétend que depuis de nombreuses générations, dans un grand nombre de domaines, les Asiatiques pensent différemment des Occidentaux. L'auteur conteste l'interprétation des expériences ayant mis en évidence un style cognitif asiatique différent d'un style cognitif occidental : *On n'est pas obligé d'adhérer à l'interprétation classique de ces expériences. Il est souvent facile de les expliquer sans faire appel à la culture transmise. Il y a de fortes chances que les différences constatées n'aient été qu'évoquées par l'environnement des groupes concernés* (*ibid.* : 41).

Jean François Billeter (2000 : 79, 80) explique dans une longue note la démarche de nombreux intellectuels chinois au XX^e siècle tentant de définir « l'identité chinoise » en lui attribuant des traits opposés à ce qu'ils tenaient pour « l'identité occidentale ». Une « pensée chinoise », contrepoint exact de la « pensée occidentale » issue de cette simplification caricaturale, a vu le jour et ce discours séduisant s'est propagé en France. Pour Jean François Billeter (2006 : 41), la conséquence la plus grave de ce discours comparatiste est l'oubli des discontinuités, des contradictions, de l'inachèvement, bref des problématiques réelles.

5.6 Validation de la thèse

Dans notre recherche, nous nous sommes intéressé à ce que disent des experts/des maîtres qui ont voué/vouent leur vie entière à la création. Nous avons privilégié, dans les entretiens et dans les textes, les prises de parole incarnées. L'approche phénoménologique et la théorie de l'énaction ont été des balises et des interfaces indispensables. Nous avons (re)trouvé des prérequis, des qualités, des parcours, des étapes, des passages, des accès similaires dans les diverses disciplines d'Extrême-Orient et d'Occident. Nous avons observé des récurrences et des concordances. Nous avons aussi remarqué l'unicité de chaque cheminement, la nécessité de trouver son style personnel, d'exprimer son génie d'une manière à nulle autre pareille. C'est le paradoxe du *Dao* et peut-être de l'agir créatif de générer dans un même mouvement des tendances à l'uniformisation et à la différenciation. Comme Adam Frank (2006), nous avons constaté que l'expérimentation par le biais des sens (et nous ajouterons « et du corps ») abolit des conceptions identitaires culturellement construites. La première partie de notre hypothèse se confirme. L'agir créatif se déploie de manière similaire en Chine et en Occident. Lors d'un échange à l'Institut Karma Ling¹, Lama Lhundroup nous citait l'adage tibétain suivant : *Lorsque deux yogis se rencontrent, s'ils ne s'entendent pas c'est que l'un d'eux n'est pas yogi. Lorsque deux théologiens se rencontrent et qu'ils s'entendent, c'est que l'un d'eux n'est pas théologien.*

Après avoir montré, dans le taijiquan, la présence sous d'autres dénominations des notions et modes opératoires du « modèle de Billeter » et réuni quelques extraits dans lesquels l'auteur reconnaît au taijiquan la capacité d'engendrer une intégration supérieure permettant la forme d'activité la plus élevée (la création), après avoir mis en évidence une conception/expérience similaire chez Yang Jwing Ming, nous pouvons également valider la seconde partie de notre thèse : le taijiquan est une voie vers l'agir créatif. Nous pouvons compléter notre formulation en précisant qu'il devient une voie de l'agir créatif lorsqu'il est totalement maîtrisé². Catherine Despeux (1981 : 74) constate que dans la phase ultime l'adepte ne se meut plus selon un schème défini, il répond instantanément et spontanément aux différentes circonstances avec des mouvements qui ne sont plus nécessairement ceux du taijiquan. Il semble donc que la maîtrise totale signifie à la fois intégration et dépassement.

1. Centre d'étude et de pratique du Bouddhisme situé à Arvillard en Savoie.

2. Au stade actuel de notre recherche, nous entendons par maîtrise totale l'achèvement des trois étapes de l'alchimie taoïste cf. pp. 78-79 ou encore l'aboutissement des deux intégrations (technique et activité propre).

5.7 Réponse aux critiques

Dans notre cheminement, nous nous sommes largement et fortement appuyé sur les travaux de Jean François Billeter, en particulier sur *L'art chinois de l'écriture* (2001)¹ devenu *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements* (2010). A sa sortie, ce livre a provoqué quelques remous dans le milieu de la sinologie. Jean-Marie Simonet (1991 : 152-157) reproche à Jean François Billeter le mélange de différentes disciplines, une standardisation du vocabulaire ayant, selon lui, un effet réducteur sur le phénomène étudié. Il qualifie de construction doctrinale sa « théorie du corps propre ». Il s'offusque de la similitude établie par Jean François Billeter mettant en parallèle l'efficacité et la connaissance en soi de la vie du cuisinier dépeçant des bœufs (mis en scène par Zhuangzi) et du calligraphe pratiquant son art. Pour l'historien de l'art (*ibid.* : 154), ce n'est pas le calligraphe mais le scribe qui pourrait être tenu pour l'alter ego du cuisinier Ding. Jean-Marie Simonet (*ibid.* : 153) semble dérangé par le fait que Jean François Billeter témoigne de son expérience personnelle : *Le lecteur comprend moins bien encore ce qui unirait substantiellement la calligraphie au corps propre et à une construction doctrinale si élaborée. Ce qui semble plausible, en revanche, c'est que le corps propre relève plutôt de l'« aventure personnelle » de l'auteur, de sa propre pratique de l'écriture chinoise au pinceau, plutôt que de la calligraphie en tant que telle.*

Là où Jean-Marie Simonet voit des faiblesses, nous y voyons des forces. En justifiant nos choix, nous avons opté pour une approche décroissant (transversale), phénoménologique, compréhensive et constructiviste (cf. première partie). C'est celle que nous semble la plus appropriée pour aborder le phénomène créateur. C'est sur ce même thème que Jean François Billeter a choisi de centrer son essai *L'art chinois de l'écriture*. Le vocabulaire plus général, plus neutre, moins connoté permet une application élargie de sa théorisation. Il s'agit bien pour nous d'un essai de théorisation et non d'une théorie. Jean François Billeter n'emploie jamais ce mot, ni même celui de modèle. C'est nous, pour les besoins de notre recherche, qui nous sommes risqué à une esquisse de modèle à partir de ses principaux travaux. Nous avons choisi à certains moments de nous exprimer à la première personne, nous avons favorisé dans nos entretiens les prises de parole incarnées. Nous pensons que l'expérience personnelle de Jean François Billeter alliée à son érudition et à son esprit critique, a permis la création de cette approche inédite. Jean-Marie Simonet semble se réserver le territoire de la calligraphie et vouloir cantonner Jean François

1. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la première édition date de 1989.

Billeter dans le domaine du scribe. Comme nous l'avons constaté tout au long de notre recherche, le phénomène de la création détruit les normes, dépasse les frontières. Mihaly Csikszentmihalyi (2006 : 376-378) décrit le cas de Barry Commoner¹, chercheur créatif, qui se revendique non pas comme interdisciplinaire mais comme « a-disciplinaire ».

5.8 Le passage à la maîtrise

Confirmer notre thèse et la préciser « Le taijiquan est une voie vers l'agir créatif ; totalement maîtrisé, il devient une voie de l'agir créatif », c'est aussi répondre par l'affirmative à notre question « Peut-on provoquer l'état créatif ? ». Maintenant que nous avons déterminé le moment du passage à l'agir créatif (atteinte de la maîtrise totale), pouvons-nous déterminer le moment du passage à cette complète maîtrise ?

Jérôme Ravenet (2001), dans sa remarquable thèse *Pensée du geste et Geste de la pensée* se livre à *Une lecture philosophique du problème de l'esprit dans les traités fondamentaux du taijiquan*. L'auteur n'est pas seulement un brillant théoricien, il est aussi un praticien éminent de taijiquan et surtout de *Baguazhang* (Paume des huit trigrammes).

Durant une cinquantaine de pages, Jérôme Ravenet (2001 : 427-475) questionne la notion de maîtrise sous de multiples angles. Pour l'auteur (*ibid.* : 429), le taijiquan peut être pratiqué comme un divertissement, un sport ou un art. Dans ce cas, un professeur enseignant la gestuelle suffit. Le maître, modèle et guide pour ses élèves, est plus qu'un enseignant. Le maître pousse ses disciples, à travers une imitation libératrice, à réformer leur perception et à développer une qualité pneumatique du geste. Cette connaissance intériorisée, incorporée, profondément incarnée suppose de nombreuses conditions subtiles et réciproques. Le maître ne prépare pas à un concours ou à un examen. *Il met en place les conditions favorables à la maturation de son élève, mais ces conditions, ce n'est pas à lui de les remplir* (*ibid.* : 458). Jérôme Ravenet se questionne sur le passage à la maîtrise, sur la transformation de gestes corrects en une gestuelle habitée dans laquelle l'esprit s'actualise. Pour lui, l'élève commence à devenir maître lorsqu'il cesse d'imiter servilement le maître, lorsqu'il trouve l'inspiration, lorsqu'il réalise en lui *cette sensibilité de la perception que les traités appellent « esprit »* (*ibid.* : 458). Il sera réellement maître lorsqu'il s'installera de manière continue dans ce nouveau mode de perception. Le philosophe (*ibid.* : 460) constatant, sans pouvoir en donner la raison, qu'un progrès

1. Biochimiste et biophysicien de formation, Barry Commoner a dirigé pendant une vingtaine d'années le Centre pour la biologie des systèmes naturels associé à l'Université de New York.

quantitatif (accumulation de connaissances techniques) est suivi par un saut qualitatif, se propose d'explorer le sens de ce mystère. *Le passage à un mode supérieur de perception, l'éveil n'est pas inexplicable par principe ; il n'est inexplicable qu'en vertu de sa trop grande subtilité, par la variabilité et la ténuité des déterminations qui le conditionnent* (ibid. : 462). La science du maître, qualifiée de mystique par Jérôme Ravenet, consiste à rester aux aguets, à exploiter habilement les paramètres permettant à l'élève d'affiner sa perception et à favoriser les agencements singuliers favorisant l'avènement. Ne détenant que la connaissance des raisons nécessaires (les exigences techniques incontournables), ne possédant pas la science des causes, le maître amène finalement très peu d'élèves à devenir à leur tour des maîtres. Ni les raisons, ni le moment, ni le lieu de ce saut qualitatif ne peuvent être déterminés. La connaissance du maître se limite à la définition et à la mise en œuvre des conditions favorisant ce passage. Jérôme Ravenet (ibid. : 472) cerne très bien la marge de manœuvre du maître : *Ce que le maître de Taijiquan sait, il peut l'énoncer ou le mettre en œuvre : les traités fondamentaux sont l'exposition de ce savoir dont l'agir est la pierre de touche. Ce qui est, à la limite (...) encore mystérieux, et ne se laisse pas penser a priori, antérieurement à l'expérience, c'est l'instant où les indications du maître « rencontrent » l'élève - « rencontre » par la synergie de laquelle celui-ci s'éveille enfin à la dimension d'esprit du geste.*

Le passage à une « maîtrise installée/permanente » (Ravenet, 2001), l'envol vers les cieux de la création (Anzieu, 1981), la quête de la nature profonde menée à terme (Billeter, 2001) sont des phénomènes très rares. Ne s'agirait-il pas finalement du même phénomène diversement nommé suivant l'angle d'approche ?

Dans ce processus initiatique, le maître, tel une sage-femme, met en œuvre les conditions favorisant le passage. Quoi que l'on fasse, il subsiste une part de mystère irréductible. Le moment, le lieu et les conditions de ce passage (maîtrise, envol, accord avec la nature profonde) ne peuvent s'inscrire dans un agenda. Au terme de notre recherche, nous n'avons trouvé aucun modèle permettant de le planifier. Les alchimistes nous ont fourni la liste des ingrédients, indiqué les différentes phases, transmis les modes opératoires. Aucun ne nous a livré les clés du « régime du feu », celui-ci *représentant la variance même du système, le détail en a toujours été gardé « secret » par les maîtres* (Robinet, 1991 : 237). Cet élément insaisissable dépend en fait de chaque cas particulier.

Conclusion

Résultats

Après avoir consulté quelques recherches sur le sujet et établi un premier état des lieux, nous avons choisi de nous intéresser au passage de la créativité à la création.

Nous référant aux paradigmes constructiviste, compréhensif, pragmatique, interactionniste et systémique, nous avons opté pour une approche transversale et fait appel à la phénoménologie pratique. Motivé par la quête de sens plus que par la recherche d'explications, nous avons utilisé des méthodes qualitatives dans nos entretiens ainsi que dans l'analyse de leurs contenus. A aucun moment, nous n'avons eu l'ambition de produire une théorie, nous nous sommes livré à un essai de théorisation.

Les distinctions théorie/pratique, corps/esprit ainsi que les cloisonnements disciplinaires ont montré leurs limites pour cerner les différents aspects du phénomène complexe de la création.

Nous avons émis l'idée d'un agir créatif commun en Chine et en Occident et proposé, parallèlement à une approche générale, d'en explorer une voie particulière : le taijiquan.

Nous ne nous sommes pas appuyé sur les nombreuses études mettant en évidence une pensée chinoise différente d'une pensée occidentale. Nous avons fourni les raisons de notre prise de position vis-à-vis d'une conception de plus en plus controversée.

Nous avons souligné les nombreux parallélismes entre nos paradigmes de référence et les conceptions, visions et représentations du monde en Chine.

Le passage en revue de quelques aspects fondamentaux du taijiquan nous ont autorisé à considérer le taijiquan comme une voie possible vers l'agir créatif.

De la vingtaine d'entretiens non directifs, nous avons extrait et mis en relation des catégories que nous avons intégrées dans des modèles de plus en plus complexes. En utilisant le processus créateur à l'œuvre dans l'écriture, nous avons laissé émerger l'idéal type du créatif.

La catégorie dénommée « agir multidimensionnel » a mis en évidence diverses stratégies utilisées par certains interviewés pour entrer et se maintenir dans l'état créatif. Aucun d'eux ne revendique un contrôle complet sur le processus, il subsiste toujours une part d'incertitude.

Les entretiens ont validé notre thèse et ont montré l'importance d'abandonner nos présupposés sur les rapports Orient - Occident, corps - esprit.

Nous avons ensuite confronté le modèle issu de nos entretiens à quelques théories

et pratiques de la création. Le thème de l'entrée en dissidence, non formulé dans nos entretiens, y est récurrent. Nous avons établi des correspondances avec le modèle issu des travaux de Jean François Billeter. L'efficiencia de ce dernier est inversement proportionnelle à l'économie des moyens mis en œuvre. Sa forme exemplifie le passage à la maîtrise, moment de l'agir créatif.

Nous avons alors pu confirmer notre thèse d'un agir créatif commun en Chine et en Occident et préciser la manière dont le taijiquan y conduit. Lorsqu'il est complètement maîtrisé, le taijiquan devient une voie de l'agir créatif. Nous avons conclu en déterminant les conditions de cette maîtrise.

Remarques

Notre approche décroissante a souligné l'intérêt de construire des ponts entre Orient et Occident, entre corps et esprit. Nous avons relevé des concordances entre certaines notions traditionnelles et des conceptions scientifiques contemporaines : vision systémique, démarche pragmatique, approche interactionniste. Michel Bitbol (2010) constate que la physique porte de moins en moins sur des choses et de plus en plus sur des relations. Michel Faucheux (1996 : 237), notant des similitudes troublantes entre les mythes et certaines découvertes scientifiques, se demande si la science ne serait pas une forme moderne du mythe. L'auteur souligne la manière dont le mythe de la caverne (matrice) a imprégné notre imaginaire. Il écrit : *La pensée scientifique contemporaine semble reproduire et intégrer à son insu dans ses métaphores les schèmes mythiques et symboliques les plus anciens et les plus traditionnels de la matrice* (Faucheux, 2007 : 150). George Lakoff et Mark Johnson (1985) ont bien montré que la métaphore n'appartient pas au domaine exclusif de la poésie ; notre langage tout entier est traversé par la métaphore.

Les quatre traités de *l'Art de l'esprit* ont été rédigés entre le IV^e et la fin du II^e siècle avant notre ère. Cet ensemble d'exercices spirituels, respiratoires et gymniques permettant de convertir la force physique en énergie spirituelle marquera toute l'histoire des pratiques de soi en Chine.

Nous retiendrons deux réflexions de Romain Graziani (2011) qui s'est adonné à l'étude et à la méditation de ces traités. Premièrement, le moment où survient l'énergie spirituelle demeure imprévisible car la phase ultime, bien que dépendant de toutes les étapes précédentes, ne se laisse pas déterminer par ses conditions antérieures : *La temporalité marquée par la continuité et la progression s'abolit avec la survenue de cette expérience fulgurante* (Graziani, 2011 : XLIII). Deuxièmement, l'auteur attire notre attention sur la récupération politique des thèmes principaux du premier traité *L'œuvre intérieure*. Cette réorientation politique a refermé certaines possibilités. Le fait de considérer la personne humaine comme une somme de fonctions vitales nie tout ce qui contribue à la constitution de son individualité : sentiments, états d'âme, contenus mentaux particuliers (*ibid.* : LIX).

L'être humain n'a de cesse de se questionner sur le mystère des origines du monde et de sa propre existence. L'alchimiste construit son corps glorieux en revivant en lui le processus tout entier de la création. Pour Marie-Louise Von Franz (2004 : 288), les mythes de création ne décrivent pas tant des phénomènes extérieurs, situés à l'origine

des temps, qu'un processus intérieur de réalisation et d'actualisation du Soi, plaçant ainsi l'être humain en correspondance avec l'Univers. A travers l'étude de nombreux mythes de création, l'auteure éclaire certains moments du processus créateur : importance du désir, rôle de l'ombre, confrontation avec l'inconnu, conversation avec le compagnon intérieur, imposition du rythme juste. L'élaboration de nombre de cosmogonies, la création d'œuvres diverses et la création de soi sembleraient donc relever d'un seul et même processus.

Perspectives

Notre collaboration scientifique au CIERL (Centre interdisciplinaire d'étude des religions et de la laïcité) à l'ULB (Université libre de Bruxelles) nous a amené à suivre quelques séminaires et journées d'étude sur la maçonnerie. La franc-maçonnerie en tant que voie vers l'agir créatif dans les deux premiers grades (apprenti et compagnon) devenant voie de l'agir créatif lors du passage à la maîtrise (troisième grade) serait, nous semble-t-il, une hypothèse intéressante à creuser. Le thème central autour duquel se sont cristallisés les rituels maçonniques est la construction du temple de Salomon. En se livrant symboliquement à la construction de cet édifice sacré, le franc-maçon participe à son édification intérieure. Pour Philippe Langlet (2011a : 188), le « Temple de Salomon » est une métaphore englobante illustrant le processus fondamental de la construction de l'homme. L'auteur (Langlet, 2011b : 96) établit un rapprochement entre les trois symboles placés à l'Orient de la Loge (soleil, lune, delta lumineux) et des enluminures médiévales illustrant la Création. Les trois étapes mises en évidence par Jean François Billeter dans l'itinéraire de tous les grands calligraphes ne sont-elles pas celles par lesquelles passent les francs-maçons dans leur progression vers la maîtrise ? Le travail de l'apprenti ne vise-t-il pas à l'acquisition de la technique ? Les voyages du compagnon n'ont-ils pas pour objet l'étude des œuvres ? Le passage à la maîtrise ne correspond-il pas à l'émergence de la personnalité profonde ? Dans le cas où notre hypothèse se révélerait exacte, nous aurions accès à un vaste corpus concernant la notion de maîtrise. Par exemple, le REAA (Rite Ecossais Ancien et Accepté), l'un des rites les plus pratiqués dans le monde entier, comprend dix degrés de perfectionnement de la maîtrise (du 4ème au 14ème degré). Nous pourrions sans doute mieux cerner l'itinéraire menant du passage à la maîtrise à la maîtrise du passage.

Notre rôle d'accompagnement de mémoires se rapportant au taijiquan en kinésithérapie nous a permis de prendre connaissance de nombreuses recherches sur les effets de la pratique du taijiquan sur la santé. Le nombre de publications scientifiques est en croissance exponentielle. Déjà en 2009, Philippe Lorin (2009 : 4) relevait 160 références sur les quatre années précédentes (environ 40 par an). Ces études montrent les apports de la pratique du taijiquan sur les systèmes nerveux, respiratoire, cardiovasculaire, locomoteur, etc. Elles s'intéressent à un trouble particulier, évaluent de manière quantitative et accordent peu d'importance au type de taijiquan pratiqué ainsi qu'au niveau et au profil de l'enseignant. Le taijiquan y apparaît comme une gymnastique

standardisée et la formation est assurée par des instructeurs plus ou moins qualifiés. Nous pensons qu'un taijiquan pratiqué comme voie d'un agir créatif, c'est-à-dire totalement maîtrisé, devrait contribuer à améliorer la santé. La pensée créatrice (libérer notre imagination captive, restaurer notre pouvoir créateur), la découverte et l'utilisation de nos ressources cachées, la jouissance de soi, caractéristiques de ce niveau de pratique, agissent au niveau de notre bien-être. Il serait, à notre avis, intéressant d'évaluer ces modifications/transmutations/apports avec des méthodes qualitatives du point de vue de l'être humain entier en interdépendance avec son environnement. Les méthodes utilisées dans notre recherche ainsi que les résultats obtenus pourraient constituer un point de départ d'une telle investigation.

Georgette Methens-Renard, ingénieure polytechnicienne, formée en ergonomie et moi-même intervenons sur la question des gestes et postures chez l'équipementier automobile Faurecia depuis une dizaine d'années. Nous avons créé notre propre approche de l'ergonomie. A contre-courant des conceptions mentalistes et désincarnées aujourd'hui en vogue, nous sommes attentifs au corps, au ressenti ainsi qu'aux relations humaines. Pratiquant l'ergonomie comme un art, nous nous situons dans la lignée d'Alain Wisner qui considérait l'opérateur comme le créateur répété de sa tâche plutôt que comme l'exécutant d'un programme qui ne correspond pas à la réalité technique (Clot, 2010 : 40). L'ergonomie que nous développons se veut éactive. Elle s'alimente à deux sources principales : le taijiquan et les connaissances scientifiques occidentales sur l'activité et le mouvement. Nous menons actuellement une expérience pilote sur le site de Faurecia Marckolsheim. La formation de tous les membres du personnel (opérateurs, employés, cadres) et le suivi d'une équipe de référents constituée d'agents de différents niveaux hiérarchiques vise à une application complète de notre approche. Ces trois dernières années, notre recherche sur l'expérience créative et notre pratique en entreprise se sont nourries mutuellement. Nous avons le projet de poursuivre cette mise en relation, de nous appuyer sur les résultats de la présente recherche, d'en affiner les méthodologies afin de théoriser la pratique des gestes et postures que nous avons créée et qui nous crée.

Bibliographie

Livres

- ANZIEU, D. (1981). *Le corps de l'œuvre - Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard.
- ASSOCIATION POUR LA BIODIVERSITÉ CULTURELLE. (2007). *Les Créatifs Culturels en France*. Gap : Yves Michel.
- ATLAN, H. (1979). *Entre le cristal et la fumée*. Paris : Seuil.
- AUBERT, N. (2003). *Le culte de l'urgence - La société malade du temps*. Paris : Flammarion.
- AUBERT, N. & DE GAULEJAC, V. (1991). *Le coût de l'excellence*. Paris : Seuil.
- BACHELARD, G. (2004). *La formation de l'esprit scientifique*. Paris : Vrin (1938).
- BAINBRIDGE COHEN, B. (2002). *Sentir, ressentir et agir - L'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Bruxelles : Nouvelles de Danse (1993).
- BARBA, E. & SAVARESE, N. (1985). *Anatomie de l'acteur - Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac : Bouffonneries Contrastes.
- BEAUD, S. & WEBER, F. (2010). *Guide de l'enquête de terrain - Produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte (1997).
- BECERRIL MONTEKIO, V.M. (1993). *Le Taiji Quan d'Est en Ouest*. Paris : Guy Trédaniel.
- BECKER, H.S. (2002). *Les ficelles du métier - Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : La Découverte (1998).
- BERTHOZ, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob.
- BERTHOZ, A. (2005). Espace perçu, espace vécu, espace conçu. In A. Berthoz & R. Recht (dir.), *Les Espaces de l'homme* (pp. 127-160). Paris : Odile Jacob.
- BERTHOZ, A. & PETIT, J.-L. (2006). *Phénoménologie et physiologie de l'action*. Paris : Odile Jacob.
- BIÈS, J. (2007). *Les alchimistes*. Paris : OXUS.
- BILLETER, J. F. (2000). *Chine trois fois muette - Essai sur l'histoire contemporaine de la Chine*. Paris : Allia.
- BILLETER, J. F. (2001). *L'art chinois de l'écriture*. Milan : Skira Seuil (1989).
- BILLETER, J. F. (2002). *Leçons sur Tchouang-Tseu*. Paris : Allia.
- BILLETER, J. F. (2004). *Études sur Tchouang-Tseu*. Paris : Allia.
- BILLETER, J. F. (2006). *Contre François Jullien*. Paris : Allia.
- BILLETER, J. F. (2010a). *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*. Paris :

- Allia (1989).
- BILLETER, J. F. (2010b). *Notes sur Tchouang-Tseu et la philosophie*. Paris : Allia.
- BITBOL, M. (2010). *De l'intérieur du monde - Pour une philosophie et une science des relations*. Paris : Flammarion.
- BONARDEL, F. (1993). *Philosophie de l'alchimie - Grand œuvre et modernité*. Paris : PUF.
- BONARDEL, F. (2002). *La Voie hermétique*. Paris : Dervy.
- BORILLO, M. (dir.). (2005). *Approches cognitives de la création artistique*. Sprimont : Editions Mardaga.
- CANDAU, J. (2005). *Anthropologie de la mémoire*. Paris : Armand Colin.
- CAULIER, E. (1998). *Voyage au cœur du taijiquan*. Paris : Guy Trédaniel.
- CAULIER, E. (2005). *Taijiquan Mythes et réalités*. Paris : Dervy.
- CAULIER, E. (2010). *Comprendre le taijiquan tome I*. Fernelmont : E.M.E.
- CAULIER, E. (2010). *Comprendre le taijiquan tome II*. Fernelmont : E.M.E.
- CEFAÏ, D. (2010). Une perspective pragmatiste sur l'enquête de terrain. In P. Paillé (dir.), *La méthodologie qualitative - Postures de recherche et travail de terrain* (pp.33-62). Paris : Armand Colin.
- CERTEAU (de), M. (1990). *L'invention du quotidien - tome 1 : Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- CERTEAU (de), M. (1998). *L'invention du quotidien - tome 2 : Habiter, cuisiner*. Paris : Flammarion.
- CHENG, A. (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil.
- CHENG, A. (dir.). (2007). *La pensée en Chine aujourd'hui*. Paris : Gallimard.
- CHENG, F. (2006). *Souffle-Esprit*. Paris : Seuil (1989).
- CLOT, Y. (2008). *Le travail sans l'homme ? - Pour une psychologie des milieux de travail et de vie*. Paris : La Découverte.
- CLOT, Y. (2010). *Travail et pouvoir d'agir*. Paris : PUF (2008).
- COLLOT, E. (Dir.). (2008). *Hypnose et Pensée magique*. Paris : Editions Imago.
- CORBIN, H. (2006). *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*. Paris : Entrelacs (1958).
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (2004). *Vivre - la psychologie du bonheur*. Paris : Robert Laffont.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (2006). *La créativité - Psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris : Robert Laffont (1996).
- DAMASIO, A.R. (2003). *Spinoza avait raison - Joie et tristesse : le cerveau des émotions*.

Paris : Odile Jacob.

DAMASIO, A.R. (2006). *L'erreur de Descartes - La raison des émotions*. Paris : Odile Jacob (1994).

DAVID, C. (2006). *La beauté du geste*. Paris : Babel (1994).

DE BONO, E. (2004). *La boîte à outils de la créativité*. Paris : Editions d'Organisation (1992).

DE GAULEJAC, V. (2005). *La société malade de la gestion - Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*. Paris : Seuil.

DEJOURS, C. (2003). *Le corps d'abord*. Paris : Petite bibliothèque Payot (2001).

DEJOURS, C. (2009). *Travail vivant, tome 1 : Sexualité et travail*. Paris : Payot.

DEJOURS, C. (2009). *Travail vivant, tome 2 : Travail et émancipation*. Paris : Payot.

DEPRAZ, N. (2009). *Comprendre la phénoménologie - Une pratique concrète*. Paris : Armand Colin (2006).

DEPRAZ, N., VARELA, F.J. & VERMERSCH, P. (2011). *A l'épreuve de l'expérience - Pour une pratique phénoménologique*. Bucarest : Zeta Books (2003).

DESCOLA, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.

DESPEUX, C. (1981). *Taiji Quan art martial, technique de longue vie*. Paris : Guy Trédaniel (1975).

DURAND, G. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod (1969).

DURAND, G. (1998). *L'imagination symbolique*. Paris : PUF (1964).

DURAND, G. (1996). *Science de l'homme et tradition - Le nouvel esprit anthropologique*. Paris : Albin Michel (1979).

DURAND, G. (2010). *La sortie du XX^{ème} siècle - Introduction à la mythodologie Figures mythiques et visages de l'œuvre L'âme tigrée Un conte sous l'acacia*. Paris : CNRS.

DURAND, G. & SUN, C. (2000). *Mythes, thèmes et variations*. Paris : Desclée De Brouwer.

ELIADE, M. (1983). *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris : Payot (1951).

ELIAS, N. (1991). *Mozart, sociologie d'un génie*. Paris : Seuil.

ESCANDE, Y. (2001). *L'art en Chine*. Paris : Hermann.

ESCANDE, Y. & SCHAEFFER, J.M. (dir.). (2003). *L'esthétique, Europe Chine et ailleurs*. Paris : You Feng.

ESPOSITO, M. & ROBINET, I. (1998). *Alchimie intérieure - Chine*. In J. Servier (dir.), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* (pp. 55-58). Paris : PUF.

- EVOLA, J. (1962). *La tradition hermétique - Les symboles et la doctrine, L'« Art royal » hermétique*. Paris : Editions Traditionnelles.
- EYSSALET, J.-M. (1990). *Shen ou l'instant créateur*. Paris : Guy Trédaniel.
- FAUCHEUX, M. (2007). *La terre est une légende - La science devant l'imaginaire des hommes*. Paris : Oxus.
- FAURE, P. (trad.). (2006). *Le Yi Jing par lui-même*. Monaco : Editions Alphée.
- FAURE, S. (2003). *Manager à l'école de Confucius - Le management comme vous ne l'avez jamais imaginé*. Paris : Editions d'Organisation.
- FEYERABEND, P. (1979). *Contre la méthode - Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris : Seuil (1975).
- FEYERABEND, P. (2003). *La science en tant qu'art*. Paris : Albin Michel.
- FORTIN, R. (2008). *Penser avec Edgar Morin - Lire La Méthode*. Laval : PUL.
- FRANK, A. D. (2006). *Taijiquan and the Search for the Little Old Chinese Man - Understanding Identity through Martial Arts*. New York : Palgrave Macmillan.
- FROMAGET, M. (2000). *Dix essais sur la conception anthropologique « corps, âme, esprit »*. Paris : L'Harmattan.
- GARDFIELD, C.A. (1987). *Maxi-Performance - Les techniques d'entraînement des plus grands athlètes du monde*. Le Jour (1984).
- GERNET, J. (1994). *L'intelligence de la Chine - Le social et le mental*. Paris : Gallimard.
- GLASER, B. G. & STRAUSS A. L. (2010). *La découverte de la théorie ancrée - Stratégies pour la recherche qualitative*. Paris : Armand Colin (1967).
- GRANET, M. (1999). *La pensée chinoise*. Paris : Albin Michel (1934).
- GRANJON, E. (2011). Penser une sémiotique de l'initiation. In J.-J. Wunenburger & B. Decharneux (dir.), *Esotérisme et initiation - Etudes d'épistémologie et d'histoire des religions* (pp. 21-35). Fernelmont : E.M.E.
- GRAZIANI, R. (2006). *Fictions philosophiques du «Tchouang-tseu »*. Paris : Gallimard.
- GRAZIANI, R. (2011). *Ecrits de Maître Guan - Les Quatre traités de l'Art de l'esprit*. Paris : Les Belles Lettres.
- GROTOWSKI, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme (1968).
- GUÉNON, R. (1972). *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*. Paris : Gallimard (1945).
- HALL, E.T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Seuil (1966).
- HALL, E.T. (1984). *La danse de la vie - Temps culturel, temps vécu*. Paris : Seuil (1983).

- HERZLICH C. (2002). *Réussir sa thèse en sciences sociales*. Paris : Nathan.
- HESS, R. (2003). *Produire son œuvre - Le moment de la thèse*. Paris : Téraèdre.
- HUMBERT, E.G. (2004). *Jung*. Paris : Hachette (1982).
- JAVARY, C. (trad.). (1989). *Le Yi Jing*. Paris : Cerf.
- JAVARY, C. & FAURE, P. (trad.). (2002). *Yi Jing - Le Livre des Changements*. Paris : Albin Michel.
- JOAS, H. (2008). *La créativité de l'agir*. Paris : Cerf (1992).
- JOUSSE, M. (1974). *L'anthropologie du geste*. Paris : Gallimard.
- JULLIEN, F. (1989). *Procès ou Création - Une introduction à la pensée des lettrés chinois*. Paris : Seuil.
- JULLIEN, F. (1996). *Traité de l'efficacité*. Paris : Grasset.
- JUNG, C.G. (1973). *Ma vie - Souvenirs, rêves et pensées*. Paris : Gallimard (1961).
- JUNG, C.G. (1980a). *Psychologie du transfert*. Paris : Albin Michel (1971).
- JUNG, C.G. (1980b). *Mysterium conjunctionis, tome 1*. Paris : Albin Michel (1971).
- JUNG, C.G. (1982). *Mysterium conjunctionis, tome 2*. Paris : Albin Michel (1971).
- JUNG, C.G. (2004). *Psychologie et alchimie*. Paris : Buchet/Chastel (1970).
- KAUFMANN, J.-C. (2008). *L'enquête et ses méthodes - L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin (2007).
- KERVELLA, A. (2005). *Franc-maçonnerie - Légende des fondations*. Paris : Dervy.
- KUHN, T. S. (2008). *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion (1962).
- LABAN, R. (1994). *La maîtrise du mouvement*. Paris : Actes Sud (1988).
- LABAN, R. (2003). *Espace dynamique - Textes inédits : Choreutique, Vision de l'espace dynamique*. Paris : Contredanse (1966, 1984).
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Les Editions de Minuit (1980).
- LANGLET, P. (2011a). *Le Poignard et le Cœur*. Valence d'Albigeois : La Hutte.
- LANGLET, P. (2011b). *Les Trois Lumières de la Loge*. Valence d'Albigeois : La Hutte.
- LAPLANTINE, F. (2009). *Le social et le sensible - Introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre.
- LEVI, J. (2010). *Les œuvres de Maître Tchouang*. Paris : L'encyclopédie des nuisances (2006).
- LUBART, T. (2009). *Psychologie de la créativité*. Paris : Armand Colin (2003).
- LUPASCO, S. (1987). *L'énergie et la matière psychique*. Monaco : Editions du Rocher (1974).

- MAGENDIE P. (2009). *La philosophie à l'épreuve de la création artistique*. Paris : L'Harmattan.
- MASPERO, H. (1971). *Le Taoïsme et les religions chinoises*. Paris : Gallimard.
- MATHIEU, R. (1989). *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*. Paris : Gallimard.
- MATHIEU, R. (2006). *Confucius*. Paris : Entrelacs.
- MÉNARD, G. (2006). *Petit traité de la vraie religion*. Paris : Téraèdre (2001).
- MERLEAU-PONTY, M. (2008). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard (1945).
- MIDOL, N. (1995). *Démiurgie dans les sports et la danse - Consciences traditionnelle, moderne et postmoderne*. Paris : L'Harmattan.
- MIDOL, N. (2000). Quand la formation s'inscrit dans une perspective de mondialisation sur le triptyque corps - espace - temps ... In Ghislain Carlier, Jean-Pierre Renard & Léopold Paquay, *La formation continue des enseignants - Enjeux, innovation et réflexivité* (pp. 201-219). Bruxelles : De Boeck.
- MIDOL, N. (2010). *Ecologie des transes*. Paris : Téraèdre.
- MORIN, E. (1977). *La Méthode - 1. La Nature de la Nature*. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (1980). *La Méthode - 2. La Vie de la Vie*. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (1986). *La Méthode - 3. La connaissance de la Connaissance*. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (1991). *La méthode - 4. Les Idées*. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (1999). *Relier les connaissances - Le défi du XXI^e siècle*. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (2001). *La Méthode - 5. L'humanité de l'humanité*. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (2004). *La Méthode - 6. Ethique*. Paris : Seuil.
- MORIN, E. (2008). *Mon chemin - Entretiens avec Djénane Kareh Tager*. Paris : Fayard.
- MORIN, O. (2011). *Comment les traditions naissent et meurent - La transmission culturelle*. Paris : Odile Jacob.
- MUCCHIELLI, A. (dir.). (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Paris : Armand Colin.
- MUCCHIELLI, A. (2004). Constructivisme - Paradigme. In A. Mucchielli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (pp. 30-35). Paris : Armand Colin.
- MUCCHIELLI, A. (2004). Empathique - Approche. In A. Mucchielli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (p.70). Paris : Armand Colin.

- MUCCHIELLI, A. (2004). Phénoménologique - Méthode de l'analyse. In A. Mucchielli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (pp.191-192). Paris : Armand Colin.
- MUCCHIELLI, R. (2006). *L'analyse de contenu - Des documents et des communications*. Issy-les-Moulineaux : ESF (1974).
- NICOLESCU, B. (1996). *La transdisciplinarité - Manifeste*. Monaco : Rocher
- NIETZSCHE, F. (1903). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Mercure de France (1892).
- NOTHOMB, P. (1994). *L'imagination captive - essai sur l'homme immortel*. Paris : La Différence.
- PAILLÉ, P. (2004). Qualitative par théorisation - Méthode d'analyse de contenu. In A. Mucchielli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines* (pp. 214-220). Paris : Armand Colin.
- PAILLÉ, P. (2010). Qui suis-je pour interpréter ? In P. Paillé (dir.), *La méthodologie qualitative - Postures de recherche et travail de terrain* (pp. 99-123). Paris : Armand Colin.
- PAILLÉ, P. & MUCCHIELLI, A. (2010). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin (2003).
- PALMER, D. (2005). *La fièvre du Qigong : Guérison, religion et politique en Chine, 1949-1999*. Paris : EHESS.
- PAREYSON, L. (2007). *Esthétique - Théorie de la Formativité*. Paris : Rue d'Ulm (1988).
- PASSERON, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck.
- PERNICE, C. (2007). *La racine du léger - Taiji Quan & Système nerveux*. Paris : You Feng.
- PERROT, E. (1981). *Les trois pommes d'or - Commentaire sur l'Atalante fugitive de Michel Maïer*. Paris : La Fontaine de Pierre.
- PERROT, E. (2000). *La voie de la transformation d'après C.G. Jung et l'alchimie*. Paris : La Fontaine de Pierre (1980).
- PETITMENGIN, C. (2001). *L'expérience intuitive*. Paris : L'Harmattan.
- PHILASTRE, P.-L.-F. (trad.). (1992). *Le Yi king - Le livre des changements*. Cadeilhan : Zulma. PHILASTRE, P.-L.-F. (trad.). (1992). *Le Yi king - Le livre des changements*. Cadeilhan : Zulma.
- PRIGOGYNE, I. & STENGERS, I. (1986). *La nouvelle alliance*. Paris : Gallimard (1979).

- PRINZHORN, H. (1984). *Expressions de la folie - Dessins, peintures, sculptures d'asile*. Paris : Gallimard (1922).
- RAM. (2000). *L'envol de la grue - Approche des processus cognitifs et de la gestion du mouvement par le Taiji Quan et certaines traditions d'Asie*. Méolans-Revel : DésIris.
- REY, A. (dir.) (2000). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert (1993).
- ROBINET, I. (1991). *Histoire du Taoïsme - Des origines au XIV^e siècle*. Paris : Cerf.
- ROBINET, I. (1995). *Introduction à l'alchimie intérieure taoïste - De l'unité et de la multiplicité*. Paris : Cerf.
- ROBINET, I. (2002). *Comprendre le Tao*. Paris : Albin Michel (1996).
- RUELLE, D. (2010). *Hasard et chaos*. Paris : Odile Jacob (1991).
- RYCKMANS, P. (2007). *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère - Traduction et commentaire de Shitao*. Paris : Plon.
- SALOFF-COSTE, M. (1999). *Le management du troisième millénaire - Innover et s'épanouir aujourd'hui*. Paris : Guy Trédaniel.
- SANTIAGO, M. (2010). La tension entre théorie et terrain. In P. Paillé (dir.), *La méthodologie qualitative - Postures de recherche et travail de terrain* (pp. 201-223). Paris : Armand Colin.
- SCHIPPER, K. (1997). *Le corps taoïste*. Paris : Fayard (1982).
- SCHIPPER, K. (2008). *La religion de la Chine - La tradition vivante*. Paris : Fayard.
- SIBONY, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris : Seuil.
- SUN, L. (2003). *A study of Taijiquan*. Berkeley, California : North Atlantic Books (1924).
- VANDIER-NICOLAS, N. (1985). *Art et Sagesse en Chine*. Paris : PUF (1963).
- VANEIGEM, R. (2002). *L'Ere des créateurs*. Bruxelles : Complexe.
- VAN LENNEP, J. (1984). *Alchimie*. Bruxelles : Crédit Communal.
- VARELA, F., THOMPSON, E. & ROSCH, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit - Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris : Seuil.
- VERMERSCH, P. (2010). *L'entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineaux : ESF (1994).
- VON FRANZ, M.-L. (2004). *Les Mythes de Création*. Paris : La Fontaine de Pierre (1972).
- VON FRANZ, M.-L. (2006). *Alchimie & imagination active*. Paris : Jacqueline Renard (1978).
- WEBER, M. (1965). *Essais sur la théorie de la science*. Paris : Plon (1904-1917).

- WILHEM, R. & PERROT, E. (trad.). (1973). *Yi king - Le livre des transformations*. Paris : Librairie de Médicis.
- WINNICOTT, D. W. (1975). *Jeu et réalité - L'espace potentiel*. Paris : Gallimard (1971).
- WUNENBURGER, J.-J. (2005). *Le Combat est le père de toutes choses - Héraclite*. Nantes : Pleins Feux.
- XIBERRAS, M. (2002). *Pratique de l'imaginaire - Lecture de Gilbert Durand*. Laval : PUL.
- YANG, J.-M. (1987). *Advanced Yang style Tai Chi Chuan - Volume One Tai Chi Theory and Tai Chi Jing*. Massachusetts : YMAA.
- YANG, J.-M. (2003). *L'Épée du Taïchi dans le style Yang classique*. Noisy-sur-Ecole : Budo (1999).
- YANG, L. (2001). *Les processus créatifs dans la Calligraphie chinoise*. Paris : You Feng.
- ZWEIG, S. (2008). *Le combat avec le démon - Kleist Hölderlin Nietzsche*. Paris : Gutenberg (1925).

Revues

- BAJOMÉE, D., LEJEUNE, C. (2004). Introduction. *Cahiers internationaux de symbolisme*, 107-108-109, 3-5.
- BILLETER, J.F. (1985). Essai d'interprétation du chapitre 15 du *Laozi*. *Etudes asiatiques*, 39/1-2, 7-44.
- BONARDEL, F. (2005). De la spiritualité en musique - Anthologie. *Connaissance des Religions*, 75-76, 83-112.
- CELIBIDACHE, S. (2005). Propos sur la musique, la religion et la transmission. *Connaissance des Religions*, 130-141.
- FAUCHEUX, M. (1996). L'intelligence mythique : poétique de la pensée spéculaire. *Cahiers internationaux de symbolisme*, 83-84-85, 141-165.
- FLEURANCE, P. (2009). Introduction - Je vois la balle avec mes mains. *Intellectica*, 52, 7-27.
- FROMAGET, M. (1996). L'homme tridimensionnel « Corps, Ame, Esprit ». *Question de*, 106, 7-173.
- HAUW, D. (2009). Activité et performances acrobatiques de haut niveau. *Intellectica*, 52, 55-69.

- HEUDIÈRES (d'), B. (1995). Furwängler dernier compositeur romantique ? *Revue Musicale de Suisse Romande*, 4, 3-26.
- JAHNKE, R., LARKEY, L., ROGERS, C., ETNIER, J., LIN, F. (2010). A Comprehensive Review of Health Benefits of Qigong and Tai Chi. *American Journal of Health Promotion*, 24/6, 1-25.
- LEJEUNE, C. (2003). L'écriture du désastre, espace d'autogenèse. *Cahiers internationaux de symbolisme*, 104-105-106, 83-114.
- LORIN, P. (2009). Le Tai Chi Chuan est-il un outil thérapeutique ? *Espace Taiji*, 71, 4-6.
- NISBETT, R. E., CHOI, I., PENG, K., NORENZAYAN, A. (2001). Culture and Systems of Thought: Holistic Versus Analytic Cognition. *Psychological Review*, 108/2, 291-310.
- PAILLÉ, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, 23, 147-181.
- PIÉROBON, F. (2003). Quand « tout a disparu » apparaît ... *Cahiers internationaux de symbolisme*, 104-105-106, 115-133
- SIMONET, J.M. (1991). Calligraphie chinoise et idéologie : A propos du livre de Jean François Billeter L'art chinois de l'écriture. *Arts asiatiques*, 46, 152-157.
- TARDIEU, N. (2009). Corps mis en branle dans la danse classique de Wilfride Piollet : un pouvoir imaginaire du corps. *Corps*, 7, 39-44.

Mémoires et Thèses

- CHENAULT, M. (2008). *Etats de conscience du corps dans l'art traditionnel du qi gong : approche de psychologie phénoménologique tome 1*, Université d'Orléans.
- HALKIN, T. (2006). *La réception de l'Art des Fous - Histoire de la perception des œuvres faites par des malades mentaux, du dessin thérapeutique à l'œuvre d'art*, Université libre de Bruxelles.
- RAVENET, J. (2001). *Pensée du geste et Geste de la pensée - Une lecture philosophique du problème de l'esprit dans les traités fondamentaux du Taijiquan*, Université de Paris VII.

Sites Internet

- <http://www.furtwangler.net/doc/dheudrom.doc> consulté le 07 novembre 2010 à 20h00.
- <http://www.cnrtl.fr/> consulté du 16 décembre 2010 au 01 mars 2012.
- <http://www.crisco.unicaen.fr/cgi-bin/cherches.cgi> consulté du 15 septembre 2011 au 01 mars 2012.

<http://pfleurance.hautetfort.com/list/textes-de-philippe-fleurance/3893845700.pdf>

consulté le 16 septembre 2011 à 17h45.

http://www.fractale-formation.net/index2.php?option=com_docman&task=doc_

[view&gid=60&Itemid=32](http://www.fractale-formation.net/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=60&Itemid=32) consulté le 23 septembre 2011 à 20h30 sur le tournant réflexif.

<http://www.taichiducentre.com/l-association/> consulté le 25 septembre 2011 à 11h00.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Wilfride_Piollet consulté le 27 octobre 2011 à 9h15.

http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/essais_theorie_sciences/essais_theorie_sciences.html consulté le 09 novembre 2011 à 9h00.

<http://www.ajhpcontents.org/doi/abs/10.4278/ajhp.081013-LIT-248> consulté le 17 novembre 2011 à 12h00.

<http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryEupalinos.pdf> consulté le 07 décembre 2011 à 10h00.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/au-bord-de-l-eau-shui-hu-zhuan/> consulté le 18 décembre 2011 à 11h00.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/shui-hu-zhuan-chouei-hou-tchouan/> consulté le 18 décembre 2011 à 11h00.

<http://www.icilachine.com/grands-classiques-chinois/1105-classiques-litteraires-chinois-au-bord-de-leau.html> consulté le 18 décembre 2011 à 11h00.

http://ymaa.com/publishing/authors/dr.yang_jwing-ming consulté le 18 décembre 2011 à 17h00.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arasi_0004-3958_1991_num_46_1_1313 consulté le 18 décembre 2011 à 19h00.

http://fr.wikisource.org/wiki/Ainsi_parlait_Zarathoustra/Premi%C3%A8re_partie/Le_prologue_de_Zarathoustra consulté le 24 février 2012 à 11h00.

Lexique

Abrazo : position unissant les corps de l'homme et de la femme dans le tango.

Baguazhang : art martial interne, fondé sur la marche en cercle, utilisant les transformations de la paume de la main.

Dao : chemin, voie, méthode, principe d'ordre.

Forme : ensemble de mouvements codifiés dans les arts martiaux chinois.

Gongfu : connaissance et maîtrise de soi résultant du travail accompli.

Neijia : ensemble des arts martiaux privilégiant le travail intérieur.

Qigong : série d'exercices visant à cultiver le souffle et l'énergie vitale.

Shen : conscience, esprit, instant créateur.

Taiji : unité suprême, poutre faîtière contenant en son sein la première paire d'opposés.

Taijiquan : art martial interne, orienté vers la recherche d'unité, visant à nourrir le principe vital.

Wuji : illimité, inconnaissable, sans fondement et à jamais invisible.

Wushu : ensemble des arts martiaux chinois.

Wuwei : non agir

Xin : cœur.

Xingyiquan : art martial interne simple, puissant et fonctionnel basé sur un déplacement linéaire.

Yi : volition, intention, pensée créatrice.

Yijing : *Le livre des changements/transformations/mutations.*

Yin/yang : combinaison d'un mouvement d'éclairement et d'un mouvement d'assombrissement symbolisant tous les couples d'opposés/complémentaires.

Index des auteurs

- ANZIEU Didier : 61, 200-202, 211-214, 224, 232
ATLAN Henri : 80-81
AUBERT Nicole : 45
BACHELARD Gaston : 72
BAINBRIDGE COHEN Bonnie : 101, 103, 105
BARBA Eugenio : 102, 105
BEAUD Stéphane : 23, 91, 112
BECERRIL MONTEKIO Victor M. : 34, 65, 223
BECKER Howard S. : 93-94
BERTHOZ Alain : 38, 55, 69, 86
BILLETER Jean François : 17, 48, 51, 53-55, 100-101, 206-209, 211-215, 217-219, 221, 223-232, 234, 237
BITBOL Michel : 235
BONARDEL Françoise : 75, 197
CANDAU Joël : 111
CAULIER Eric : 17, 34, 36, 47, 66, 72-74, 79, 92, 116, 223-224
CEFAÏ Daniel : 94
CELIBIDACHE Sergiu : 198
CHENAULT Marceau : 108, 111
CHENG Anne : 46, 49, 64, 228
CLOT Yves : 238
CORBIN Henry : 37, 75, 86
CSIKSZENTMIHALYI Mihaly : 26, 31, 231
DE BONO Edward : 24-25, 30-31
DE CERTEAU Michel : 62
DE GAULEJAC Vincent : 45
DEJOURS Christophe : 37
DEPRAZ Natalie : 36, 50-53, 55, 99
DESCOLA Philippe : 64
DESPEUX Catherine : 34, 49, 71, 77-78, 86, 223-224, 229
DURAND Gilbert : 72-75, 86, 187, 214
ELIADE Mircéa : 214
ESPOSITO Monica : 116, 224
EVOLA Julius : 215
EYSSALET Jean-Marc : 65
FAUCHEUX Michel : 235
FAURE Pierre : 49
FAURE Sophie : 177, 195
FEYERABEND Paul : 41, 43-44, 87
FLEURANCE Philippe : 81-82, 86-87
FRANK Adam D. : 64-65, 229
FROMAGET Michel : 37
GARDFIELD Charles A. : 203-204, 211-213, 224
GLASER Barney G. : 57, 213
GRANET Marcel : 64
GRANJON Emilie : 213, 215
GRAZIANI Romain : 101, 235
GROTOWSKI Jerzy : 102, 105
GUENON René : 45
HALKIN Thomas : 62
HALL Edward T. : 45
HAUW Denis : 82-83, 86-87
HEUDIERES (d') Bruno : 198-199
HUMBERT Elie : 67
JAHNKE Roger : 177
JAVARY Cyrille : 49
JOAS Hans : 62, 66
JOHNSON Mark : 235
JOUSSE Marcel : 103, 105, 112
JULLIEN François : 64-65, 69, 86-87, 227
JUNG Carl G. : 67, 70, 75-76, 86-87, 215
KAUFMANN Jean-Claude : 91, 93
KERVELLA André : 69
KUHN Thomas S. : 43, 86
LABAN Rudolf : 68, 86
LAKOFF George : 235
LANGLET Philippe : 237
LAPLANTINE François : 131
LEJEUNE Claire : 190, 194
LORIN Philippe : 237

LUBART Todd : 199-200, 210, 212, 224
 LUPASCO Stéphane : 80
 MAGENDIE Paul : 25, 30-31
 MATHIEU Remi : 227-228
 MIDOL Nancy : 3, 17-18, 37-38, 48, 86, 103
 MORIN Edgar : 41-42, 80, 192-193, 195, 198
 MORIN Olivier : 228
 MUCCHIELLI Alex : 45-47, 50, 56-57, 96, 108-109, 111-112, 115-118, 123-125, 131
 MUCCHIELLI Roger : 123
 NICOLESCU Basarab : 37-38, 43
 NIETZSCHE Friedrich : 19, 69-70
 NISBETT Richard E. : 64, 228
 NOTHOMB Paul : 188
 PAILLE Pierre : 45, 56-57, 96, 108-109, 111-118, 122-125, 131, 137, 213
 PAREYSON Luigi : 191, 195
 PASSERON René : 188-189, 194-195
 PERNICE Claude : 34, 223
 PERROT Etienne : 76, 86-87, 215
 PETIT Jean-Luc : 55
 PETITMENGIN Claire : 29-31, 34-36, 98, 107-108, 111, 211
 PHILASTRE Paul L.F. : 49
 PIEROBON Frank : 190, 194-195
 PRINZHORN Hans : 62
 RAM : 53
 RAVENET Jérôme : 231-232
 REY Alain : 66, 188, 195
 ROBINET Isabelle : 53, 78, 80-81, 116, 224, 232
 SALOFF-COSTE Michel : 204-205, 211-214, 224
 SANTIAGO Marie : 50, 105
 SAVARESE Nicola : 102
 SCHIPPER Kristofer : 53, 59, 73, 80, 86, 214
 SIBONY Daniel : 63
 SIMONET Jean-Marie : 230
 STRAUSS Anselm L. : 57, 213
 SUN Lutang : 47
 SUN Chaoying : 74
 TARDIEU Nadège : 103-104
 VARELA Francisco : 29, 39, 51, 55
 VERMERSCH Pierre : 51, 98-100, 104-105
 VON FRANZ Marie-Louise : 75, 235
 WEBER Florence : 23, 91, 112
 WEBER Max : 132
 WILHEM Richard : 49
 WUNENBURGER Jean-Jacques : 67-68, 86
 XIBERRAS Martine : 72
 YANG Jwing Ming : 177, 226-227, 229
 YANG Liang : 27-29, 31, 34
 ZWEIG Stefan : 69-70, 86-87

Index thématique

Activité : 19, 30, 38-39, 46-47, 51, 54-55, 63, 66, 68, 74, 81-83, 86, 94-97, 100-101, 121-122, 124, 134, 136, 158, 171, 183, 191-193, 201-202, 206, 208-209, 213-215, 217, 221, 225-226, 229, 238

Activité propre : 51, 208, 215, 218-219, 222, 225, 229

Agir créatif : 17-18, 20, 44-46, 65-66, 85, 87, 132, 148, 171-173, 182, 197, 217, 223, 225, 229, 231, 233-234, 237-238

Alchimie : 48, 57, 70, 75-79, 86, 93, 116, 118, 127, 130, 208, 215, 224-225, 229

Art martial : 71, 223

Calligraphie : 63, 71, 110, 207-209, 218, 223, 225, 230

Catégorisation : 53, 56, 116-118, 122, 131, 137, 167, 213

Chamanisme : 17, 214, 223-224

Chaos : 19, 44, 47, 63-66, 69-70, 78, 80, 85-87, 132, 171, 177-178, 182, 188, 190, 193-194, 198-199, 210, 224

Combat : 19, 25, 31, 33-34, 65-71, 85-86, 126, 134, 136, 226

Complexité : 26, 33, 38, 42, 45, 49, 58, 75, 80, 82, 114, 124, 128, 133, 135, 137, 148-149, 164, 169, 199-201

Compréhensif (paradigme) : 45-46, 58, 233

Constructiviste (position) : 45, 58, 194, 230, 233

Corps : 19, 28-30, 34, 36-38, 51-52, 54-56, 58, 65, 68-69, 72-77, 79, 82, 86, 94-95, 101-105, 108, 112-113, 118, 122, 126-130, 133, 135, 152, 154-155, 157-158, 163-165, 168, 172, 175, 175-176, 178, 181, 192, 200-202, 205-206, 208-209, 214-215, 218-219, 221, 223-227, 229-230, 233, 235, 238

Corps propre : 51, 54-55, 201, 208, 214, 218-219, 225-227, 230

Création : 19, 23-28, 30, 32-33, 38, 44-45, 47, 50, 61, 63-67, 70-71, 75, 77-78, 85, 91, 93, 96, 100, 111, 113, 124, 126-129, 132-136, 148, 152, 160, 163, 165-166, 168, 171, 175-177, 182, 187-195, 197-202, 204, 208, 210-211, 213, 215, 221, 224-225, 227-237

Créativité : 19, 23-26, 30-32, 37, 57, 61-62, 82, 85-86, 93, 96, 110-111, 114, 126, 128, 135, 151, 153-156, 158-159, 168, 170, 173, 193, 195, 197, 199-201, 205, 211-212, 233

Echantillon : 107, 109

Emergence : 19-20, 29-30, 38, 42, 44, 49, 81-82, 124, 128-129, 133, 135-136, 154, 157, 168, 172, 176-178, 189, 206-208, 225, 237

Empathique (approche) : 46-48, 50, 52, 97

Enactive (approche) : 39, 81-82, 238

Explicitation : 30, 98-100, 104, 117, 173

Formativité : 191

Génie : 25-26, 32, 190, 192, 195, 202, 204-206, 212, 221, 229

Grand Œuvre : 75-76

Grounded theory : 56-57, 213

Idéal type : 132, 148, 233

Image anthropologique primordiale : 37

Imaginaire : 72, 74, 104, 123, 165, 187, 200, 210, 235

Imaginal : 47, 73, 75, 86, 181

Imagination créatrice : 37, 44, 66, 73, 75-77, 193, 218

Initiation : 27, 33, 126, 129, 133, 205, 213-214

Initiatique : 20, 39, 110, 127-128, 130, 133, 135, 158, 190, 193, 213-214, 221, 224-225, 232

Intégration : 39, 56, 72-73, 76, 95, 117, 119, 122, 124, 128, 137, 148, 175, 194, 208, 213, 218-219, 221-222, 224-227, 229

Interactionnisme : 49, 57-58

Interprétation : 23, 34, 36, 43, 46, 49, 103, 113-114, 117, 124, 154, 158, 168, 191, 210, 226, 228

Liberté : 25, 27-28, 42, 44, 52, 54, 62, 71, 97, 129, 134, 136, 192, 209-210

Maîtrise : 27-28, 32, 65, 71, 84, 87, 99-100, 104, 126-127, 129-130, 134, 152-153, 159, 168, 171, 174, 182, 187, 192-195, 201, 203-204, 207, 209, 218, 224-227, 229, 231-232, 234, 237

Mise en relation : 56, 117, 119, 132, 137, 167, 213, 238

Modélisation : 19-20, 32, 56, 82, 117, 119, 137, 149, 170, 181-182, 213, 225

Non directif : 19, 48, 50, 97, 99, 108-109, 233

Ordre : 46, 63, 67-68, 70, 78, 82-83, 86, 105, 125, 130, 132, 148, 151, 154, 159-160, 163, 171, 182, 188-189, 194, 199-200, 206, 208-211, 224

Paradigme : 37-38, 43, 45-46, 58, 81, 84, 86, 101, 149, 173, 194, 209, 233

Phénoménologique (approche) : 29, 31, 50-52, 65, 98-99, 108, 213, 229-230

Poïétique : 188-189

Pragmatisme : 49-50, 57-58

Première personne : 29, 31, 36, 48, 52, 55, 65, 82, 169, 212-213, 230

Qualitative (approche) : 19, 45, 49, 56-58, 86, 105, 107-109, 113, 115-118, 121, 123-125, 213, 233, 238

Systémique : 49, 58, 86, 148, 233, 235

Taijiquan : 17-20, 33-39, 44, 47-49, 52-53, 57-58, 61, 63-66, 68, 71, 73-75, 77-79, 85-87, 91-93, 96, 98, 100, 104-105, 108, 110, 113, 116, 121-122, 124, 132, 172-174, 177-178, 181-182, 198, 223-226, 229, 231-234, 237-238

Taoïsme : 48, 65, 77, 80, 83, 116, 176, 188

Trajet anthropologique : 72-73, 86

Table des illustrations

Photo 1 : <i>We were horses</i> , Carolyn Carlson & Bartabas, création 2011, crédit photo Yoshi Omori	23
Photo 2 : <i>Six verrouillages, quatre fermetures</i> , taijiquan style Chen, Bruxelles 2005, crédit photo David Defontaine	35
Photo 3 : Almaga lors de la création du mobile monumental <i>Galop</i> , 2011, crédit photo Almaga.....	41
Photo 4 : Calligraphie à l'eau sur le sol et taijiquan, Mont des Arts Bruxelles, Europalia Chine 2009, crédit photo Didier Vandebosch	61
Photo 5 : <i>Réunir le Ciel et la Terre</i> , taijiquan style Yang, Mont des Arts Bruxelles, Europalia Chine 2009, crédit photo Alexandre Methens-Renard-Caulier	85
Photo 6 : <i>D'Eau</i> , Eric Panichi, 2011, crédit photo Eric Panichi	91
Photo 7 : <i>Abrazo de tango</i> , Buenos Aires, 2010, crédit photo Greet Busselot ...	97
Photo 8 : <i>Sutra</i> , Sidi Larbi Cherkaoui, création 2008, crédit photo Hugo Glendinning	107
Photo 9 : <i>L'harmonie</i> , calligraphie d'Anne Marie Van Craen, 2011	115
Photo 10 : Le colonel aviateur Pierre Léonard, base aérienne de Florennes, 2004, crédit photo Simus	121
Photo 11 : <i>Sutra</i> , Sidi Larbi Cherkaoui, création 2008, crédit photo Hugo Glendinning	125
Photo 12 : <i>Almaga et sa peinture FEU</i> , 2009, crédit photo Almaga	151
Photo 13 : <i>Transfiguration</i> , Michel Saloff-Coste, 2011, crédit photo Michel Saloff-Coste	167
Photo 14 : <i>Mundus imaginalis</i> , Carolyn Carlson, création 2010, crédit photo Frédéric Lovino	181
Photo 15 : <i>Wutao</i> , Imanou Risselard, Centre d'Arts et d'Ecologie Corporelle, Paris, 2011, Crédit photo Frédéric Villbrandt	187
Photo 16 : <i>La beauté</i> , calligraphie d'Anne Marie Van Craen, 2009	197
Photo 17 : <i>Naissance</i> , calligraphie d'Anne Marie Van Craen, 2010	217
Photo 18 : <i>Biramkikotl Tribal Tarot</i> , Delphine Lhuillier, 2011, crédit photo Delphine Lhuillier	221
Photo 19 : <i>Le gardien des cieux pile le mortier</i> , taijiquan style Chen, Mont des Arts Bruxelles, Europalia Chine 2009, crédit photo Didier Vandebosch	223

Table des annexes

ANNEXE I : Liste des entretiens	258
ANNEXE II : Entretiens	259
ANNEXE III :Fiches de renseignements	452

Annexe I

Liste des entretiens

Entretiens complémentaires

01. Huang Kanghui : le 21/07/2010 par Walid Benahmed,	259-260
02. Men Huifeng : le 26/07/2010 par Walid Benahmed,	261
03. Luc Bendza : le 04/08/2010 par Walid Benahmed,	262
04. Cédric Chen : le 15/10/2010 par courriel, semi-directif,	263-266
05. Jean-Paul Dessy : le 10/09/10 de 17h00 à 17h 45, semi-directif,	267-275
06. Bernard Defêche : le 14/09/10 de 14h30 à 15h00, semi-directif,	276-282

Entretiens principaux

1. Lucien : le 24/09/2010 de 10h30 à 11h00,	283-292
2. Pierre Duray : le 06/10/2010 de 10h30 à 11h00,	293-299
3. Philippe Van Meerbeeck : le 18/10/2010 de 15h00 à 15h30,	300-304
4. Jerry Gardner : le 20/10/2010 de 15h à 15 h30,	305-319
5. Eric Panichi : le 03/11/2010 de 11h00 à 11h30,	320-328
6. Pierre Léonard : le 12/11/2010 de 15h00 à 15h45,	329-340
7. Sidi Larbi Cherkaoui : le 18/11/2010 de 12h30 à 13h00,	341-348
8. Pol Charoy : le 25/11/2010 de 10h30 à 11h00,	349-355
9. Imanou Risselart : le 25/11/2010 de 11h00 à 11h30,	356-359
10. Delphine Lhuillier : le 25/11/2010 de 14h30 à 15h00,	360-368
11. Laurence : le 26/11/2010 de 11h30 à 12h00,	369-373
12. Thierry Janssen : le 04/12/2010 de 19h00 à 19h30,	374-382
13. Robert : le 09/12/2010 de 12h00 à 12h30,	383-389
14. Armand : le 10/12/2010 de 15h 30 à 16h00,	390-397
15. Almaga : le 11/12/2010 de 15h00 à 15h30,	398-403
16. Marie-Thérèse Bosman: le 18/12/2010 de 19h00 à 19h30,	404-408
17. Claire Delannoy: le 23/12/2010 de 14h00 à 14h30,	409-413
18. Emmanuelle Danblon : le 03/01/2011 de 11h00 à 11h30,	414-420
19. Sophie Faure : le 17/01/2011 de 10h30 à 11h00,	421-427
20. Michel Saloff-Coste : le 17/01/2011 de 15h00 à 16h00,	428-439
21. Yolaine Escande : le 17/01/2011 de 17h30 à 18h00,	440-445
22. Carolyn Carlson : le 25/01/2011 de 15h00 à 15h30,	446-451

Annexe II

Entretiens

01. Entretien avec Huang Kanghui

Environnement : Né le 23.10.1966 à Shandong Jinian, il a été élevé dans une contrée respirant le wushu. Son père en faisait et son premier professeur est issu de la même ville. Il a commencé cette discipline à l'âge de 6 ans.

Formation : Ayant commencé par du Shaolin, il est passé à beaucoup d'autres arts (les plus connus). Il a commencé le Taiji en 1985.

Rencontres marquantes : Sa rencontre la plus marquante fut celle de prof. (Hong Jun Sheng), élève de Chen Fake.

Différence d'enseignement passé-présent. Dans le temps, le professeur était plus proche de l'élève, car ces derniers étaient peu nombreux, Il pouvait accorder plus de temps à la rectification des positions et s'atteler personnellement à corriger l'élève «avec la main», à lui expliquer le mouvement de manière détaillée.

De plus, avant, l'enseignement avait quelque chose de secret, il était réservé aux initiés, accessibles seulement à ceux qui étaient faits pour suivre cette voie. Maintenant, n'importe qui peut pratiquer n'importe quel art, car ils sont devenus davantage des disciplines sportives que ce qu'ils étaient autrefois. La société a ouvert les portes de ces arts secrets et ne les a plus restreints à une catégorie d'initiés.

Passage à la maîtrise : On ne s'y attend pas, on ne s'en rend compte qu'après qu'on l'a intégré et non sur le moment. On ne se rend donc pas compte de ce passage sur le coup. Ce changement ne s'effectue pas d'un coup mais se fait de jour en jour.

Quant au temps nécessaire, on ne peut le dire, les aptitudes diffèrent suivant les personnes. Dans tous les cas, de longues années sont nécessaires. Un point très important est la méthode du professeur. Sans une bonne méthode, on peut tourner en rond des années sans atteindre quoi que ce soit (image des anneaux des doigts lorsqu'on a le point fermé : on peut rester indéfiniment sur un anneau sans monter de niveau).

L'évolution peut également être assimilable à une échelle. Plus on monte plus on remarque que ce qu'on a à apprendre est encore plus grand. Insatisfaction permanente. Comme lorsqu'on est premier de classe, on se croit le meilleur, puis lorsqu'on se teste avec ceux de l'école, puis ceux du quartier, du village, du pays,...on se rend compte qu'il y a toujours quelqu'un ayant acquis une meilleure maîtrise que celle qu'on a intégrée.

Bref, on remarque simplement que le processus est en nous, il y a une sorte de «gap» derrière lequel on se retrouve sans savoir comment on l'a franchi. Mais une fois qu'il est franchi, on reste derrière, on ne régresse pas. On se rend compte alors du saut de niveau qu'on a fait pour atteindre l'autre rive du ravin.

Passage de la poussée des mains codifiée à la poussée des mains libre : tout repose sur l'aspect créatif. On étudie le mouvement des bases, on évolue, et après de longues années, on laisse reposer nos acquis sur une chose : l'instinct. Lorsque le mouvement est en nous, on ne réfléchit plus, on se laisse aller à ce qui vient. En travail avec partenaire, lorsque les mouvements sortent des bases qu'on a apprises, c'est l'instinct qui surgit pour nous adapter à la situation. Cela nécessite un très grand nombre d'années de pratique.

02. Entretien avec Men Huifeng

Passage à la maîtrise : on ne sait pas caractériser ce passage, on se rend simplement compte que c'est là. Professeur Men considère également que personne n'est jamais à la maîtrise, il y a toujours quelque chose de plus à atteindre. Il montre également la limitation des mots : on ne peut pas tout expliquer par la parole, il faut l'avoir vécu pour le comprendre. Lorsqu'on apprend un art, le professeur sent que le mouvement de l'élève tend vers quelque chose de juste et peut donc le focaliser vers ce bon mouvement pour évoluer. Le passage à la maîtrise ne peut survenir que lorsqu'on vit le mouvement, non quand on le fait.

Les interviews de prof. Huang et Men ont été réalisées par Walid BENAHMED, avec la grande aide de son ami Hadyr Adébayo KOUMAKPAÏ, interprète français-chinois, sans qui ces dernières n'auraient pas été possibles.

03. Entretien avec Luc Bendza

Trois points importants : la méthode, la théorie et la philosophie du professeur. Une chose très importante est la manière qu'a l'élève de concevoir le mouvement, c'est cela qui va l'amener à l'intégrer. La perception est l'une des clefs.

Dans le temps, le professeur intégrait l'élève comme son propre fils, d'où l'initiation longue, les épreuves que le professeur faisait subir à l'élève, ... tout cela pour provoquer la persévérance de l'élève. S'il n'en a pas assez, il ne pourra pas atteindre un niveau de maîtrise. La persévérance est une autre clef.

Puis, au-delà de la maîtrise physique, survient un changement dans notre esprit. Lorsqu'on a atteint la maîtrise d'un art, la manière dont on perçoit les choses a également évolué. Dans une relation avec partenaire, ce n'est pas seulement une relation physique, c'est avant tout une relation d'esprit à esprit. « Car l'homme est esprit avant tout » (phrase personnelle que j'interprète comme pouvant résumer les propos de Luc).

04. Entretien avec Cédric Chen

« L'expérience créative : processus/acte, modélisation/mystère, imiter une technique/trouver son style, tradition/post hyper modernité, Orient-Occident, œuvre et création de soi, trans(e) »

Monsieur,

Étant donné que votre question soulève en moi beaucoup de questions en retour mais que nous n'avons malheureusement pas la possibilité de nous entretenir face à face, je vais tenter de répondre successivement point par point, sans plan précis. Et si par bonheur vous estimez qu'un aspect de mes réponses vous intéresse mais nécessiterait d'être approfondi, je vous invite à me le faire savoir et poursuivrais volontiers ma réflexion dans cette direction.

Né le 22/07/1980. Célibataire. Bac S en 1997, HSK niveau 9 en 2002, Maîtrise de linguistique chinoise interrompue en 2006 (par une rupture du LCA, opéré en Chine). Aujourd'hui assistant aux services consulaires de l'ambassade de France à Pékin. Débute la pratique des arts martiaux (boxe plus ou moins Shaolin) en 1997 à Toulouse avec un prof aux connaissances théoriques réduites mais qui a au moins le mérite de nous avoir inculqué la notion de travail acharné (à moins que ce mérite ne revienne plutôt aux shonen mangas de ma jeunesse et leur récurrent éloge du dépassement de soi?).

Frustré par l'approximation de l'enseignement et des méthodes d'entraînement limitant considérablement notre progression, je décide d'apprendre le chinois dans le but de pouvoir enfin obtenir un jour des informations de première main directement auprès des trop rares enseignants chinois que nous côtoyons sporadiquement lors de brefs stages. Sans grande surprise, l'apprentissage du chinois fini par me conduire en Chine en 2000 où je redécouvre totalement le wushu, avec remises en question et chamboulement des soi-disant acquis que cela implique. « Plus on voyage loin moins on sait » dit l'adage. En fait je ne savais rien. Pire, je devais d'abord désapprendre toutes les mauvaises habitudes accumulées en 3 ans de pratique aveugle mais acharnée. En 2001, j'intègre finalement la faculté des sports de Pékin où je passe 7 semestres à pratiquer le wushu de manière systématique et plus ou moins encadrée, ayant à ma disposition profs, élèves du département de wushu issus des 4 coins de la Chine et quantité d'ouvrages se rapportant au wushu, plus qu'il n'en faut pour satisfaire ma soif de connaissances. Cela dit, mon expérience passée m'invite désormais à beaucoup de prudence et c'est seulement à travers le prisme d'un certain esprit critique que j'envisage le wushu. J'avance ainsi avec circonspection pendant quelques années, tachant

de préciser mes objectifs et maintenir centré sur ces derniers le cadre de ma pratique, me heurtant, comme cela probablement était le cas pour vous, aux clichés sévissant non seulement en France mais aussi en Chine.

Je suis convaincu qu'aucun endroit au monde n'est exactement idéal pour la pratique des arts martiaux. La fac de sport reste satisfaisante, mais trop de non-dits y demeurent pour le pratiquant manquant de jugeote et de curiosité. Il me semble que s'il y a une chose à laquelle il faut bien rester fidèle, ce n'est absolument pas à un enseignant/modèle ou un style en particulier mais plutôt à un état d'esprit, mêlant sens critique, esprit de comparaison et humilité. Toute information vaut son pesant de cacahuète une fois éprouvée, et ce peu importe le degré de notoriété de la source. Ainsi, après quelques années passées, malgré toute ma bonne volonté, à survoler le sujet, et au prix de nombreuses blessures, je commence seulement depuis 2008 (avec la pratique du taijiquan à vrai dire) à appréhender certaines notions essentielles et comprendre le discours des Chinois concernant le wushu (l'aspect linguistique m'apparaît d'ailleurs comme d'une importance capitale dans la transmission des connaissances relatives au wushu - sujet que je souhaiterais aborder avec vous plus tard également).

Qu'est-ce qui me pousse à penser que je suis finalement sur la bonne voie? L'intuition (encore accidentelle à mon modeste niveau mais indubitablement présente) du mouvement confirmée par les enseignements du prof (c'est-à-dire avant l'intégration systématique et naturelle d'une connaissance nouvellement acquise relative à mouvement donné), telle la bande annonce d'un film avant sa sortie. Le corps sait où la conscience veut en venir malgré les difficultés éprouvées par cette dernière à traduire les indications en imagerie sensorielle précise. Laissons-le donc faire et voyons où cela nous mène.

L'expérience créative ?... vaste sujet, mais pour être honnête, elle se limite pour le moment, en ce qui me concerne, à tenter de recréer du juste à partir des caractéristiques théoriques de la boxe taiji. Un peu comme la nature crée à partir des lois de la physique qui la régissent, sauf qu'en l'occurrence ma capacité de (re)création est directement assujettie aux niveaux de compréhension de ces règles et de coordination motrice.

Je pense que l'expérience créative en arts martiaux semble pouvoir s'appliquer à 3 niveaux, d'une part dans l'expression de sa personnalité dans le style pratiqué (c'est-à-dire, tout en respectant le cadre théorique d'une boxe donnée, laisser s'exprimer son style de mouvement, sa façon de bouger ou d'en utiliser les techniques), et d'autre part au niveau de la création de techniques proprement dites, et pour finir dans la réalisation/création de soi. Or, en toute franchise, je ne me sens encore concerné par aucun des 2 premiers aspects partant du principe qu'il ne peut être question ni de «style» et encore

moins de « création de techniques » sans bases solides préalables. Ce que je suis encore loin posséder. Quand bien même, j’imagine mal un pratiquant un tant soi peu sérieux suffisamment prétentieux pour clamer haut et fort « Hmmm, je maîtrise le taijiquan, maintenant je vais innover! » (cf. Neo dans Matrix : « Je connais le Kungfu! » - pur non-sens, autant dire « Je connais la Connaissance » !). L’aspect création/réalisation de soi est quant à lui indubitable. Pratiquer assidûment forge corps et caractère, l’individu dans son intégralité est à la fois outil et objet de la création, comme si tour de potier, mains et poterie ne faisaient qu’un.

Aussi cela m’amène à penser que le processus créatif en arts martiaux (et dans toutes autres disciplines artistiques exigeant de l’improvisation - je pense notamment à la danse, création en temps réel de mouvement sur rythme changeant) n’est pas à proprement parler un phénomène volontaire, délibéré, mais découle plutôt de la nécessité de satisfaire un besoin (y compris ceux de la biomécanique humaine), une envie ou de répondre à une situation de danger. Ou plus simplement, c’est le mouvement qui survient lorsque l’esprit est débarrassé de toute pensée parasite, le régime d’activité cérébrale produisant le geste efficace cher à Zhuangzi et mis en évidence par Billeter.

La notion de maîtrise est à mon avis un concept communément biaisé faisant surtout écho à un stéréotype ancré dans l’inconscient collectif occidental, l’image du (très souvent vieux) maître d’arts martiaux. De mon point de vue de pratiquant, il apparaît comme le rapport idéal entre rentabilité et efficacité du mouvement. Les débuts de l’apprentissage sont marqués par des difficultés à réaliser les mouvements, mobilisant beaucoup de concentration et d’énergie pour des résultats loin d’équivaloir de ceux de l’enseignant/modèle. Avec l’expérience, le corps va, selon le principe universel d’économie d’énergie, apprendre à accomplir le geste désiré avec la plus grande efficacité, mêlant décontraction et puissance tout en mobilisant le minimum de ressources, aussi bien nerveuses que motrices. D’où cette aisance caractéristique des mouvements des pratiquants de longue date (bien aiguillés cela va de soi, la maîtrise étant non seulement une affaire de temps mais aussi de direction) dont la virtuosité ne semble avoir d’égale que l’apparente mais trompeuse facilité (cf. également exploits et performances du règne animal). Ainsi, une forme de bien-être, de confort, voire même d’auto délectation (pour les plus narcissiques lol) finit par succéder aux gênes éprouvées initialement. Tel le chat jouant avec la souris, l’individu prend du plaisir à faire ce qu’il sait faire.

Que se passe-t-il au-delà du modèle, lorsque la maîtrise du geste fini par atteindre puis dépasser ce dernier ? Peut-être que là, la création, portée par l’inspiration, intervient à nouveau. Dans mon cas particulier, les chances de ne jamais atteindre le niveau de mes

modèles étant des plus infimes, je ne serai probablement jamais confronté à la réponse.

Trouver son style?

La formulation implique qu'il s'agit de trouver quelque chose qui existe déjà, de révéler quelque chose que l'on porte déjà en soi, l'expression intrinsèque de soi-même. Qu'est-ce qui détermine qu'un même mouvement s'exprime différemment, tel les allèles d'un même gène, d'un individu à l'autre? Cela me renvoie à une réflexion qui m'est venue il y a quelques années alors que j'étais encore à la fac de sport, à savoir : le wushu, tout en courbes fluides et énergie préservée/restituée qu'il est, n'est ni plus ni moins qu'un sport de glisse (articulaire soit, mais un sport de glisse). Et le plaisir dont le cerveau gratifie l'être lorsque celui-ci accomplit un mouvement correctement optimisé (à des degrés croissants avec le temps de pratique) n'est autre que le marqueur révélant l'émergence du style, de son propre style. Le style d'exécution est sélectionné en fonction du bien-être qu'il procure. Mécaniquement je dirais que ça se traduit par la découverte de subtilités d'angles, d'amplitudes et de rythmes d'exécution qui, tout en répondant aux exigences inhérentes du mouvement en question, sont en osmose avec les particularités morphologiques de l'individu, d'où l'économie de ressources et le bien-être ressenti. Cela dit, l'affirmation du style m'apparaît comme un processus plus ou moins aléatoire, bosser dur en gardant une certaine image psychique en tête mais sans certitude aucune quant au résultat final. Je ne pense pas qu'on puisse réellement parler de trouver son style, c'est plutôt le style qui nous trouve.

Tradition et modernité? Orient-Occident?

Je ne vois pas trop vers quoi vous souhaitez m'orienter, pourriez-vous éclairer ma lanterne?

Voilà pour un premier jet rapide. Absolument rien d'académique, je me demande donc si vous y trouverez quelque chose d'exploitable pour votre étude. Je doute d'avoir seulement répondu à la question à vrai dire. Il s'agit plus d'un ensemble décousu d'impressions et d'expériences personnelles sur le «__» qu'autre chose... Quoi qu'il en soit, je reste ouvert à toutes autres questions, d'ordre général ou technique.

Le résumé de votre nouvel ouvrage a piqué ma curiosité, je compte me le procurer sous peu.

En espérant malgré tout ne pas vous avoir fait patienter vainement, veuillez agréer, Monsieur l'expression de mes sincères salutations.

Cédric

05. Entretien avec Jean-Paul Dessy

E : Pour Jean-Paul Dessy quelques renseignements très généraux : vous êtes né à ?

JP : à HUY en 1963.

E : Et donc votre parcours, les grands axes de votre parcours

JP : les grand axes ... sur le plan du parcours scolaire, j'ai fait des études à la fois de philologie romane et des études bien évidemment musicales au conservatoire de Liège et puis de Bruxelles et la philologie romane à l'université de Liège et puis de Louvain-la-Neuve ... voilà ça c'est le parcours étudiant scolaire et puis la musique s'est inscrite dans ma vie assez tôt. J'ai commencé le conservatoire à Huy à l'âge de six ans et je n'ai pas quitté le monde de la musique depuis. Ça répondait à un désir personnel, à une fascination personnelle et qui s'est incorporée, qui s'est incarnée presque, je dirais, dans le corps du violoncelle, qui m'est apparu très tôt j'étais avant que d'apprendre à écrire j'ai voulu voilà cet instrument m'a parlé et ça n'a cessé depuis. Voilà, j'ai mis quelques années à pouvoir jouer du violoncelle parce que dans cette ville de Huy qui avait un bon conservatoire au niveau local, il n'y avait pas de classe de violoncelle mais j'ai, chaque année, persévéré.

E : persévéré

JP : persévéré en voulant ça et le directeur du conservatoire là, au bout de ma quatrième année de piano puisqu'on m'a mis au piano un peu comme un pis aller et il m'a proposé si je travaillais bien l'instrument que je n'avais pas choisi cette année là d'ouvrir une classe violoncelle. Et voilà depuis, j'ai 47 ans, depuis 37 ans c'est le violoncelle qui m'a guidé à travers l'histoire de la musique, à travers toute une phénoménologie, que j'ai appris à vivre, à expérimenter au plus profond de moi-même, une sociologie aussi, enfin tous les aspects du développement humain sont inscrits dans la pratique musicale et je remercie la providence de m'avoir inscrit dans ce chemin-là.

E : Vous résidez actuellement à ?

JP : J'habite à Bruxelles, je travaille essentiellement à Mons, je voyage beaucoup ... enfin oui, disons que je passe entre deux et trois mois de ma vie à l'étranger à faire des concerts, à diriger des concerts, à jouer du violoncelle, à mener des projets internationaux

E : et tout cela avec une vie familiale ?

JP : j'ai un enfant qui a huit ans, et qui lui aussi aime la musique, voilà. Et une épouse qui est également dans l'expérience créative puisqu'elle est écrivain et qu'elle produit et réalise des émissions de radio qui sont portées par une visée de création radiophonique, d'art sonore, de ... au confluent de l'intelligence et de ...l'émotion sensorielle par le son

E : et donc c'est bien là le thème : l'expérience créative

JP : oui !

E : Je me contenterai de définir le cadre avec des mots clés qui balisent ma réflexion : processus/acte, modélisation/mystère, imiter une technique/ trouver son style, tradition/post hyper modernité, œuvre et création de soi, trans(e) avec ou sans E

JP : Oui, c'est bien, c'est stimulant ces mots-là. Je ne vais pas les prendre dans l'ordre. Donc imiter une technique/trouver son style : ça c'est quelque chose qui me semble d'un abord assez évident dans l'expérience de vie que j'ai eue. Il est clair que quand on fait un parcours en musique classique, le mot lui-même décrit bien ça. Classique égale que l'on enseigne dans les classes et donc il y a évidemment l'imitation d'un modèle. Ce modèle est réifié par une partition. Depuis mille ans, on a élaboré progressivement des partitions, en Occident. Et l'essentiel du travail d'un apprenti musicien, c'est d'apprendre à lire, à interpréter, à maîtriser ce que la partition lui donne comme injonction. Donc là il y a vraiment l'imitation qui est au départ de la musique classique, du reste au départ de l'art en général en Occident. Comment le nommer ? En Occident depuis un millénaire aussi, c'est-à-dire que jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il aurait été très incongru d'imaginer que le chemin d'un artiste ne soit pas celui de faire aussi bien que son précepteur, que son maître, que les maîtres qui l'ont précédé, que les œuvres tenues pour des chefs-d'œuvre ... voilà. Ça, c'est le chemin de l'artiste occidental pendant des siècles : c'est de tenter de s'élever au niveau des prédécesseurs, jusqu'à la Renaissance évidemment à magnifier... à idéaliser une antiquité gréco-romaine qu'on connaissait beaucoup moins bien que maintenant. Mais quand même, le chemin de pensée était là : savoir que derrière nous, nous sommes, nous recevons, nous ont été transmises des choses que nous devons tenter d'imiter, tenter de rejoindre ce niveau d'excellence. Puis alors, il y a une grosse bascule et ce chemin-là est toujours là dans la musique classique, dans l'apprentissage de base. Ce que je tiens pour un bien, pour quelque chose qui est indispensable au développement humain, quel qu'il soit. Et puis alors, il y a eu une grande bascule progressivement au cours du XIX^e siècle et radicalement au cours du XX^e siècle. Il y a eu un renversement copernicien : le modèle, l'idéal, l'excellence, la perfection n'est pas derrière nous temporellement, elle

est devant nous et c'est à nous de la créer. Et donc c'est un modèle qui effectivement est aussi stimulant mais c'est un modèle aussi qui peut être barbare, c'est-à-dire qui peut pratiquer la terre brûlée, qui peut pratiquer l'illusion de la table rase et qui induit une certaine violence de s'ériger l'ego de l'artiste en demi-dieu. Donc, c'est une figure un peu prométhéenne, de se dire « je ». Le « je » magnifiait l'ego magnifique créé ... « je », « je », voilà, mon petit individu, mon petit ego est élevé au niveau d'un grand être et l'instance créatrice première avant, celle dont je suis fait, les transmetteurs, les ancêtres, les modèles anciens. Là, c'est en tout cas l'histoire de l'art en Occident a vécu ça et d'une certaine façon au cours de ma vie j'ai vécu ça aussi puisque j'ai reçu ... quand on est face à un instrument classique, le chemin est clairement balisé par le passé. Et les techniques, très précisément, doivent être transmises par ... par des anciens, par des professeurs, par des virtuoses qui ont fait avant vous ce chemin et l'ont reçu. Et donc apprendre à jouer du violoncelle sérieusement c'est évidemment imiter ... les injonctions, le savoir et j'ai eu la chance d'avoir un professeur de violoncelle qui jouait bien du violoncelle. Quand il prenait son instrument, tout s'éclairait et l'instrument alors vivait devant moi et donc, c'est cette espèce d'imitation. C'est plus que de l'imitation, il y a une contagion, il y a une espèce de fusion avec ce que l'on ressent polysensoriellement du maître qui vous, et voilà qui vous emmène et qui vous prouve qu'il y a un chemin à faire, qui vous prouve ça. Alors, ce chemin-là, il peut être téтанisant parce que la distance entre l'état dans lequel vous êtes au début d'un apprentissage d'un instrument si difficile et ce que ce maître vous propose est abyssal, l'écart...Et donc, on a l'impression de ... le progrès est d'une extrême lenteur dans l'apprentissage de ce genre d'instrument, d'une extrême lenteur ! ... et donc, cette extrême lenteur qui est une vertu en soi pour moi. En tout cas, je l'analyse comme telle et je la tiens pour telle maintenant à l'âge que j'ai. Mais pour un enfant, pour un jeune adolescent et même maintenant pour les adultes du monde moderne où la lenteur n'est plus une vertu mais un obstacle. Donc, c'est quelque chose qui est en porte-à-faux. Aller très lentement dans un apprentissage au cours duquel on ne saisit pas forcément les progrès que l'on est en train de faire et donc les paliers sont difficilement cernables. Il n'y a pas d'unités discrètes de progrès comme dans certaines études où on a assimilé une matière, on a assimilé un certain type de savoir-faire. On les a acquis : il y a des savoirs acquis, il y a des maîtrises acquises, il y a des techniques que l'on a désormais acquises. C'est pas tout à fait ça en musique. Il y a quelque chose qui est dans une lenteur, dans une intangibilité du point de vue de l'analyse du progrès et qui apprend, qui doit apprendre, qui peut apprendre la patience. Apprendre la longueur de temps, je crois que les grandes choses que l'on fait se font dans l'extrême patience. Voilà donc l'apprentissage de ça, puis

apprentissage à partir de l'adolescence de l'autre versant, c'est-à-dire d'être passionné par des artistes tels le fondateur de la pensée moderne en musique, c'est Beethoven. C'est-à-dire, il dit à un moment de sa vie « ce n'est pas pour vous que j'écris en s'adressant à des interprètes de sa musique, un quatuor à cordes en l'occurrence, c'est pas pour vous que j'écris ». Ils se plaignent que la musique est trop difficile à jouer, la technique et ils sentent qu'ils sont devant des demandes qui dépassent un peu ce qu'ils ont acquis comme technique et il dit « ce n'est pas pour vous que j'écris, c'est pour la postérité ». Ça, c'est nouveau écrire, créer pour la postérité, pour un futur, pour un ailleurs, non pas pour ses contemporains, ses proches, mais pour une entité humaine qui n'est pas là avec vous. C'est une grande bascule, pour moi, dans l'histoire de l'humanité, dans l'histoire de l'art. Voilà, c'est d'avoir, c'est de briser le caractère présentiel de l'agir et de le projeter dans le futur, de le projeter dans la postérité, de le projeter dans la notoriété, dans la gloire quelque part. Et donc ça c'est très occidental et récent puisque Beethoven quand il dit ça, nous somme dans les années 10 du XIX^e siècle, peut-être au début des années 20. C'est entre là, début du XIX^e siècle, disons. Et après lui, tout le héros romantique il est celui-là : il se dresse, il dit « je », « moi je » ego sum. C'est une espèce d'affirmation de l'ego à travers l'art avec des œuvres magnifiques et avec quand même un danger ; c'est que, que cette espèce de ... oui, cette figure qui se dresse du moi, dans le même temps, elle se met dans un grand danger parce qu'elle risque de s'autodétruire à force de s'affirmer. Et donc là, on est dans un danger, sur la brèche de quelque chose et l'art et beaucoup d'avant-garde au XX^e siècle ont plongé dans la violence induite par cette affirmation du « je » dans la voilà ... affirmer le « je », c'est finalement, c'est forcément contre quelque chose ou en tout cas c'est toujours porteur de danger pour moi.

Imiter une technique /trouver son style. Oui imiter une technique, je viens d'en parler : très important. Pour moi, très clairement, il n'y a d'accès à l'art que par un minimum de maîtrise. Donc alors, une fois qu'un minimum de maîtrise est là, que c'est une donne, rien n'est joué bien évidemment, on ne fait rien avec ça si on en reste à simplement avoir pu imiter, avoir pu acquérir une maîtrise technique d'un outil qui est, en l'occurrence, l'instrument de musique ou l'écriture compositionnelle. Ce n'est encore pas évidemment de l'art et donc effectivement la notion de style est capitale. Alors cet amour difficile, vaste ... je ne sais plus qui a dit « le style, c'est l'homme » qui a dit ça ? C'est Cocteau ? à chercher. « Le style, c'est l'homme », c'est-à-dire effectivement, j'aime bien cette parce que ...elle voudrait dire effectivement que ...elle induit l'idée d'authenticité, de vérité d'être, de recherche en soi de quelque chose qui témoigne, qui permet de dire effectivement de parler à la première personne mais que cette parole à la première personne s'inscrive dans

une langue. Et là vous connaissez la distinction que la linguistique moderne a opéré entre « langue » et « parole », et voilà. Il n'y a de communion, de communication, de rapports humains que dans la parole et la parole n'existe que si une langue lui permet d'exister. Et donc, c'est une autre façon d'aborder par des outils linguistiques imiter une technique/ trouver son style, c'est à dire effectivement parler une langue musicale à la première personne mais qui soit inscrite évidemment dans une langue que l'on aurait appris à parler. Voilà trouver sa parole, trouver la vérité de sa propre prosodie, de sa propre respiration, de sa vérité d'être. Vérité d'être qui grâce à une technique permet de ne pas rester pure émotion intérieure, pure frustration intérieure, pure béance d'être mais permet de se dire. Voilà, de dire quelque chose à autrui, de ... et je voudrais distinguer ça de l'affirmation du moi. A titre très personnel, c'est-à-dire que dans ma vie, spirituellement, il y a un paradoxe c'est-à-dire que le musicien doit être à la fois gonflé de quelque chose qu'on pourrait appeler l'ego, que l'on pourrait appeler l'égotisme, l'égoïsme, la satisfaction de soi, la prétention à avoir quelque chose à dire et en même temps il faut que cela disparaisse à l'instant où le processus créatif aboutit réellement c'est-à-dire qu'il faut être guéri de l'ego. Il faut qu'il n'ait plus aucune lourdeur, aucune présence. J'imagine l'ego comme une armure qui est notre être, notre petit moi qui nous blinde contre la meilleure partie nous-mêmes, qui nous blinde contre le monde. Il faut parfois parce que parfois des flèches sont décochées et que l'armure est là pour ne pas être blessé trop profondément. Mais en même temps, si on enlève pas cette armure en tant qu'artiste, si on ne dépose pas les armes, si on ne dépose pas les métaux qui, à certains moments sont là pour nous protéger de quelque chose ... je crois qu'on n'est pas dans le processus créatif. On n'est pas dans l'expérience créative, on n'est pas dans le mystère pour reprendre un mot qui est là ... dans le mystère qui est la seule chose pour moi qui vaut la peine d'être confusément tenue pour l'être là qui importe au moment où se fait quelque chose.

E : trouver son style, c'est ...

JP : Trouver son style, c'est cheminer au long de ce que l'expérience nous donne pour se trouver soi, pour trouver quelque chose d'originel et non pas d'original en soi. Faire l'original en art, c'est tout le chemin d'une certaine modernité, ce n'est pas sans vertu. Mais on voit très vite les limites de ça de chercher l'originalité à tout prix. C'est se pousser à peut-être quitter les balises qui sont celles qui nous mènent à nous-mêmes. Et donc moi mon propos personnellement, ce n'est pas de chercher l'originalité mais - il n'y qu'une voyelle de différence - trouver là où on est originel, c'est-à-dire quel est l'origine de notre être ? Quel est, quels sont les fondements de notre être à la vie ? Qu'est ce qui

agit ? Qu'est-ce qui respire en nous ? Et j'aimerais bien que ce que je fais en musique témoigne de ça. Voilà aller à l'origine de la vie, dire ce que l'on était avant que nous naissions, dire ce que nous sommes par delà les balises de la raison, du langage, par delà les balises des codifications sociales. Dire ce que nous sommes au plus profondément de nous-mêmes. Etre originel.

E : Tradition/post hyper modernité

JP : Alors oui, oui, on n'est pas très loin de ce que j'évoquais imiter une technique et trouver son style. L'itinéraire d'un musicien classique est effectivement de recevoir, de s'inscrire dans une tradition, dans des traditions. Et particulièrement, il y a des arts qui naissent à un certain moment. Le cinéma s'inscrivait ... voilà les frères Lumière, ils inventent une tradition même si avant ça évidemment le regard a été balisé par tous les arts visuels qui ont précédé l'invention du cinéma ; mais en même temps, il y a quelque chose qui naît là. Dans la musique classique, on a des siècles et des siècles de pratique balisée par beaucoup de savoirs transmis, érigés en institution de transmission des savoirs. Les conservatoires sont conservateurs et c'est normal. Les académies sont académiques et c'est normal. Donc, nous sommes dans une transmission de traditions (au pluriel quand même parce que) et ça ne suffit pas. Sans tradition, en musique, je crois, parce qu'encore une fois sans langue, on n'a pas la parole voilà. On a une parole qui est balbutiante, qui est ânonnante. La naïveté, pour moi, c'est très important en art, mais une naïveté qui n'est pas une naïveté imposée par l'absence de moyens mais qui est un abandon des moyens, un abandon presque volontaire. Donc, une langue ânonnante une langue bégayante, une langue insensée, ça ne m'intéresse pas moi. Donc, il faut qu'il y ait une langue, qu'il y ait une tradition. Alors la modernité, ça, dans ma vie personnelle, ça a été une balise particulière, c'est-à-dire, dès l'âge de 15 ans, 14/15 ans, c'est ce qui m'a attiré le plus en musique. C'est les choses modernes et j'ai été fasciné par les écritures modernes, par les langages musicaux qui avaient l'air d'être nouveaux, qui avaient l'air de bousculer la tradition, qui avaient l'air de, d'apporter, de vraiment, d'ouvrir de nouveaux, de nouvelles contrées sonores et de développer des émotions nouvelles. Voilà, ça a été vraiment ma fascination d'adolescent sur le versant classique, contemporain et sur versant aussi pop, rock. On a été fasciné par ce monde, cette mouvance rock dans laquelle il y avait tant de, apparemment tant de bouleversements, voilà. Et ça participe de l'état d'être adolescent ça. Alors ... maintenant, l'idée de modernité me titille beaucoup moins et même le mot modernité me semble tellement fatigué ! Rires, tellement fatigué depuis, voyez voilà l'injonction de Rimbaud, où est-ce que ça se passe ? En plein XIX^e, un monde où là-bas, on n'a pas idée (et on aura

jamais la sensation de ça) mais certainement le poids de la tradition, le poids de la bien pensance et des codes, à tous niveaux, devaient être une chape de plomb insupportable. Et donc « Soyez moderne », cette injonction là et nos héros modernes Baudelaire, Rimbaud et beaucoup d'autres, heureusement qu'ils ont fait ce qu'ils ont fait avec beaucoup de courage et qu'ils se sont détruits, voilà, de façon icarienne. Et merci à eux de nous avoir offert ce chemin là. Mais ne le répétons pas à l'envi, l'histoire de l'humanité, c'est de ne pas retomber dans les mêmes pièges, de ne pas ânonner. L'histoire bégaie, mais on n'a pas besoin de bégayer avec elle. Et donc la modernité, à tout prix, c'est quelque chose qui maintenant m'effraie parce que dans modernité, il y a mode déjà donc. La mode, c'est l'éphémère aussi. Moi, j'ai envie encore une fois de respirer dans quelque chose qui est d'une humanité qui ne soit pas liée, ni au processus uniquement générationnel, ni aux chapelles, ni aux clans, mais d'être dans ce chemin d'humanité qui est ... l'idée d'universalité me passionne. Ces mots sont aussi fatigués : universalité, humanisme, etc. Mais ils me semblent d'une fatigue bénéfique tandis que la modernité, c'est une fatigue qui est liée aussi, ne l'oublions pas maintenant très précisément au consumérisme, aux flux tendus des stocks qu'il faut éliminer et renouveler. Et tout ça est extrêmement destructeur. Donc, cette idée d'une humanité qui doit renouveler ses genres artistiques à chaque saison ne me semble pas sage.

E : et l'idée de l'œuvre, œuvre et création de soi

JP : Oui, ce sont tous des mots stimulants. Œuvre, certainement œuvre. L'idée d'œuvre, c'est l'idée d'une certaine perfection et je pense que nous sommes des êtres déchus, nous sommes des anges déchus mais l'idée de perfection est en nous. La tension vers la perfection, elle est inscrite en nous, et donc, de tendre vers la perfection. Je crois que le mouvement de beauté est inscrit là dedans. La beauté, quand elle advient, c'est parce qu'il y a eu une tension vers un idéal de perfection qui bien évidemment n'existe jamais. Nous sommes évidemment liés, notre condition d'homme, c'est d'être imparfaits mais nous sommes perfectibles. C'est ça que j'aime, c'est cette vision d'être toujours dans cette tension vers un absolu qui toujours nous échappera, vers un horizon de beauté et de perfection, d'absolu. L'œuvre, qui nous appelle. Il y a un appel de l'œuvre, en tout cas, chez moi, il y a un appel de la perfection et il y a une conscience, une espèce de sagesse progressivement qui s'inscrit dans ma vie. De savoir que c'est un appel, c'est une vocation au sens vraiment spirituel du terme et que nous sommes tenus d'y répondre, mais nous ne sommes pas tenus d'aboutir. Nous sommes appelés et il faut répondre à cet appel. Et beaucoup d'artistes aussi pratiquent une espèce de souffrance due à cet appel de l'absolu

dont ils sentent bien qu'ils n'y arrivent pas et donc qu'est ce que ça donne ? Des autodafés personnels, ne pas accepter que son œuvre soit publiée, brûler son œuvre, « Le chef d'œuvre inconnu » de Balzac, vous connaissez ça peut-être ? C'est une très belle nouvelle de Balzac qui parle d'un artiste peintre au sommet de sa maturité, qui veut faire le chef-d'œuvre abouti. Il veut transmettre la somme de son art et il ne cesse de retravailler cette œuvre jusqu'à ce qu'elle soit un désastre, un désastre absolu ! Et donc, c'est une très belle nouvelle, merci à Balzac d'avoir écrit ça parce qu'on est toujours menacé par cette idée de faire « le chef-d'œuvre inconnu », c'est à dire l'œuvre absolue et donc de devenir le tyran de nous-mêmes, ne jamais être dans l'acceptation de ce que nous sommes. Et donc l'entre deux, c'est à la fois d'avoir une exigence absolue et en même temps d'avoir une compassion pour notre faiblesse dans l'œuvre. Mais sans auto compassion qui serait à dire « oui, c'est pas super, mais c'est comme ça » : oui je m'exprime dans un langage trop ... Il y a aussi dans le chemin d'homme le danger woah de se la couler douce et ça l'art, il ne se la coule pas douce. Ca, c'est clair. Les deux dangers : se la couler douce et dans l'art conceptuel, il y a ça érigé. On met une petite phrase incongrue au bas d'un tableau et on fait œuvre, bon ! Moi, j'ai de la pitié pour ça parce que ça témoigne d'une certaine médiocrité qui devient argument du ... commerce. Et c'est vrai qu'on vit dans un monde où au niveau politique, au niveau ... il y a cette espèce de déclivité progressive, c'est-à-dire d'aller vers le bas. La télé est l'exemple clair de ça, de nous prendre par le plus bas de nous-mêmes. Et l'art n'échappe pas à ça, et donc d'aller dans les zones basses de nous-mêmes. C'est difficile de décrire ce que sont le bas et le haut ; mais, en tout cas, moi, j'ai pas la télé. Je ne veux pas l'avoir chez moi. Mais quand je suis à l'hôtel en tournée, j'allume la télé, je vois, j'observe ça, j'essaie d'observer qui je suis quand je regarde ce que la télé me propose et je me rends compte. Bien sûr, je suis toujours moi-même, mais je suis appelé vers des zones dont je me dis que je ne suis pas fier. Il y a une dignité, une zone de dignité qui est bafouée par ça et tout un monde moderne est là dedans et tout un monde de l'art est là-dedans : dans le crû, dans le violent, dans l'abject, dans le glauque, dans le sale, dans le moche, voilà. Tout un pan de l'art est là-dedans et sous couvert de dire le monde, on ne le dit pas. Cette redondance là ne m'intéresse pas moi personnellement. Moi, ce qui m'intéresse, c'est l'émancipation intérieure, c'est d'apporter une once de beauté à l'existence pour justement ne pas, pour que le monde ne soit pas que l'abject, que la violence, que la guerre de tous contre tous, que ... la mort !

E : Processus/acte

JP : Plus difficile pour moi ça. Processus, bon, j'ai peur de ce mot parce qu'il est

technocratique, un peu, il est. Et donc, j'ai beaucoup connu, dans le domaine de la musique, une espèce de volonté d'appliquer au champ de l'art et de la musique en particulier, des langages, des jargons, des outils conceptuels ou intellectuels venus des sciences dures ou des sciences molles. Et je crois, personnellement, j'ai un peu étudié, assez sérieusement la linguistique, à un moment donné la sémiologie, etc. et à un moment donné, il a été clair que, pour moi, il faut accepter une certaine impasse et que les sciences dures, et même les sciences humaines, les sciences molles doivent abdiquer à un moment donné de leurs prérogatives. Il y a beaucoup de scientifiques et beaucoup, quels qu'ils soient, de sciences humaines ou de sciences dures qui ont envie de capturer l'art, qui ont envie de s'arroger un savoir, un méta savoir sur l'art. Et c'est intéressant qu'il y ait ces dimensions là. Mais de grâce, sachez qu'à un moment donné où tout ça n'est plus, n'a plus droit de cité à un certain endroit de l'art ou de l'acte, disons.

E : dans le mystère

JP : ce mot-là, il peut être balayé par le cynisme, par le scientisme, par le pragmatisme. Mystère, qu'est-ce que c'est ? De vieilles croyances, de vieilles pratiques, de vieux oripeaux qui sont balayés par un revers de cynisme. Je trouve que le refus du mystère, c'est être déjà cynique pour moi. Et j'ai une hantise du cynisme, moi. J'ai une hantise du réductionnisme, c'est plutôt ce terme là : de réduire le mystère de l'art à des composantes analysables uniquement. Il faut essayer d'analyser toutes les pratiques humaines, ça nous rend plus intelligent. Mais, il y a un moment donné où l'intelligence, elle doit aussi abdiquer. Elle doit arrêter de vouloir inter ligere, de vouloir lier des choses entre elles, de vouloir pour ça les analyser : inductif ou déductif, ces savoirs-là, à un moment donné, pour moi, sont faibles par rapport à la puissance de quelque chose, d'une instance de nous-mêmes qui n'est redevable ni aux mots, ni à la pensée, ni à l'expérience, ni au savoir ... surtout pas au savoir, ni au pouvoir, ni à l'avoir. Voilà, et ça, ça s'appelle l'être. On peut l'appeler l'Être, on peut l'appeler la Vie, la vie profonde, la vie intime, la vie au cœur de la vie, la vie au mystère de la vie, on peut l'appeler Dieu, on peut l'appeler, vieux mot très usé, très fragile, très dangereux. On a peur de dire ce mot là parce que ça fuse dans tous les sens mais il a signifié ça dans certaines traditions, c'est-à-dire l'être, le vivant, ce qui est vraiment, pas ce que nous avons, pas savons, pas ce que nous pouvons.

06. Entretien avec Bernard Defêche

E : Bernard, quelle est votre date de naissance ?

B : Le 31 mai 1957.

E : En quelques mots très brefs, votre parcours ?

B : Mais, je suis rentré, pour parler de la musique, et plutôt parler de l'art, je suis rentré au conservatoire à l'âge de 10 ans. Faisant partie d'une famille de musiciens, mon père était plutôt de la participation de l'orgue, plutôt musicien d'église. Et donc, à 10 ans, je suis rentré au conservatoire. J'avais plutôt déjà une envie de chercher après le son. Il y a une grande différence entre le piano et l'orgue où, au niveau du piano, c'est nous qui faisons le son tandis qu'à l'orgue, le son est déjà constitué via effectivement un système mécanique ou électrique. Et donc, très vite, c'est une sensation que j'avais envie de découvrir. Mais au bout du compte comment faire effectivement ce son ? Comment arriver à faire faire cette musique ? Comment arriver à faire cette phrase musicale et arriver à la faire passer ? Et donc, à 17 ans, j'avais terminé le conservatoire. Et après, j'ai suivi quatre ans de cours particuliers avec Eduardo del Pueyo, puis après présenté une première fois le concours Reine Elisabeth où j'ai été, si je me rappelle bien, en 1ères éliminatoires. Puis après j'ai refait une fois le Concours Reine Elisabeth, quatre ans plus tard. Voilà puis, entre-temps, je suis rentré au Conservatoire de Bruxelles en 1986 en tant que professeur de lecture à vue/transposition. Et alors, suite à différents problèmes administratifs, du fait de cumuls de certaines autres personnes autres que moi, j'ai dû aller vers le Conservatoire de Liège pour revenir ensuite au Conservatoire de Bruxelles en 1997. Voilà !

E : Voilà les grands axes du parcours. La situation professionnelle, on vient d'en parler. Familiale ?

B : Alors, familiale. Ben, j'avais ... j'ai 53 ans ; 53 ans, ça veut dire une expérience. Mon épouse va fêter ses 40 ans jeudi prochain et donc le décalage d'âge fait que j'ai aussi vécu, sans doute, d'autre moments, d'autres particularités ... dont un souvenir assez extraordinaire d'avoir rencontré une jeune fille qui était pleine de talent, pleine de ressources. Pendant 4 ans, on devait peut-être se marier, puis après deux mois avant de se marier, mon père avait peut-être décelé que l'échelle de valeurs n'était peut-être pas la bonne. Et donc, suite à des discussions avec Annie, on a remis effectivement ce mariage et même cette continuité avec cette jeune fille, je veux dire, en question. Et je ne m'en porte pas plus mal puisque maintenant j'ai trouvé avec mon épouse actuelle, Vinciane

Dehant, en fin de compte, et on vit maintenant ensemble depuis 17 ans. On vit, comme dans tout couple des moments extraordinaires, des moments de recherche, ça aussi.

E : Vous avez des enfants ?

B : Nous avons deux enfants : un enfant qui a 16 ans et qui va bientôt vers ses 17 ans au mois de novembre et alors un enfant qui a 7 ans (du mois de février 2003).

E : Merci Bernard. La question sur laquelle nous allons nous concentrer, c'est bien sûr l'expérience créative et donc, comme je vous le disais, quelques balises. Vous avez les mots : processus/acte, modélisation/mystère, imiter une technique/trouver son style, tradition/puis modernité. Certains accolent parfois post ou hyper, Orient-Occident, corps-âme-esprit, œuvre et création de soi, trans(e). Vous commencez bien sûr par les mots qui vous parlent le plus. C'est à vous ...

B : Je vais peut-être commencer par l'expérience créative qui est naturellement très large et là, je vais peut-être parler simplement, quelques mots. J'ai eu la chance, grâce à mon père, de connaître ... alors, c'était un choix, un choix de sa part, peut-être pas un choix délibéré de ma part au départ. Mais c'était, voilà, il nous a fait connaître la musique et bon ben effectivement, somme toute, qu'il a ressenti chez moi des possibilités et très vite, et c'est vrai qu'on ressent chez les jeunes, on se rend compte et ça, je peux le croire à peu près dans tous les domaines maintenant, avec un peu de recul de la vie, qu'il y a moyen de déceler rapidement, en fin de compte chez les jeunes, un certain talent, une certaine facilité, peut-être une ouverture. Une ouverture qu'il est difficile de leur dire au départ parce que c'est quoi l'ouverture ? C'est quoi l'élargissement ? C'est quoi se poser des questions ? C'est quoi toutes ces questions et, en fin de compte, est-ce que ça ne fait pas peur ? Donc, je crois que là, il y a vraiment un monde en tant que pédagogue. Là où on se rend compte qu'il y a une richesse, mais de l'autre côté, à l'opposé. On se rend compte de ça soit devant des adultes, devant des enfants. Il y a ce quelque chose à aller trouver, ce quelque chose à déceler, à sentir, à mesurer pour que, en fin de compte, il y ait une confiance, une communication en réciproque qui puisse s'établir entre deux personnes. Et je crois honnêtement que sans cette communication, sans cette « réceptibilité », je pense que ça n'est pas possible dans l'art, en tous cas dans ce type de métier, qui n'est pas un métier, voilà ... qui sort un peu des métiers administratifs. Je crois que de l'autre côté, même dans les métiers administratifs, si l'on est un peu plus moderne, un peu plus stimulant, on pourrait aller naturellement beaucoup plus loin. Pour aller vers cette situation de l'expérience créative, il y a le problème de la technique. Alors, c'est quoi le problème

de la technique ? Ben oui. C'est beaucoup de choses. Ça peut-être à la fois le jeu, mais le jeu, un jeu qui est fait d'analyses en quelque sorte. C'est l'expérience du toucher que ça soit de la balle en jouant au football, que ça soit du vélo, l'expérience de pédaler. Mais comment pédaler ? Comment faire pour trouver un équilibre. C'est donc l'ensemble de toutes ces expériences là qui font que, je pense en tout cas qu'un artiste, quelqu'un qui va jouer du piano plus particulièrement va découvrir somme toute un équilibre sur son siège. Sans cet équilibre-là, sans cette remise en question continuelle de sa position face à l'instrument, face au clavier, face au son, ben il est impossible de jouer convenablement du piano. On peut bien sûr abaisser une touche, ça ne va pas sonner, ça n'aura pas, on n'aura pas cet échange possible. On n'aura pas cette réception, le don d'un côté et cet échange entre eux deux. Le siège - ça c'est très important par rapport à l'instrument (je parlerai plus facilement du piano) - il est important de pouvoir le situer, le mettre, en fonction des personnes, à la hauteur voulue, parce qu'il y a un problème d'équilibre au niveau du corps, qui va permettre ce meilleur équilibre, de la gestion des forces, ou des énergies qu'on doit pouvoir faire passer. Concernant le processus : le processus va très loin, et ça prend du temps. Malheureusement, sauf si on a la chance de pouvoir rencontrer très tôt, dans les conservatoires, le professeur adéquat qui se préoccupe de la santé musicale et aussi de la santé humaine de l'étudiant (ce qui est rare, on a plutôt un aspect « qui se tourne vers la musique », et le reste, l'humain, ça viendra peut-être, et encore...) le contact, sur ce point de vue-là, ne se fait pas. Donc, il faut aller le rechercher soi-même, à un moment donné, dans la vie, bien plus tard. Ou alors le trouver, peut-être, par une expérience sur « l'à côté » de la musique par des gens un peu « extraordinaires », tels que monsieur Paul Fierens, que j'avais rencontré, un professeur de l'université de Mons, qui m'avait, par quelques conversations, ouvert des perspectives (ouvrir les choses ! Ouvrir des canevas, des fenêtres, des portes, s'obliger à réfléchir, à aller plus loin que l'horizon, tendre à cette petite lumière qui peut être dans un coin d'une pièce) : c'est cette recherche-là. Ça prend du temps, parce qu'on est très peu guidé dans le secteur musical. Le processus, c'est se former progressivement. Et, à l'encontre, je dirai que ces mauvais côtés, obliger la personnalité à retrouver des équilibres, peut-être de temps en temps dans un mauvais chemin, et arriver, à un moment donné, à se situer à l'heure d'aujourd'hui.

E. : Organisation ? Mystère ?

B. : C'est toute une recherche aussi. Au moment de mes études, on ne parlait pas de philosophie, on ne parlait pas psychologie, on avait des cours de musique, vraiment centrés sur la musique. C'était la découverte des grands musiciens, tels que Beethoven.

C'était une des personnes qui avaient eu la chance de pouvoir travailler à la Bibliothèque Royale de Vienne. Avoir la possibilité d'avoir dans ses mains des écrits qui provenaient de différents pays. J'ai lu peut-être dix mille pages sur Beethoven, justement dans cette recherche de sa part d'aller vers le monde asiatique, vers d'autres choses, d'autres perspectives, se questionner. On peut faire la même chose avec Mozart qui s'est positionné sur le fait que l'Eglise catholique était une chose, importante, mais est-ce qu'il n'y avait pas d'autres positions, d'autres manières de penser la vie ? On sait que par Mozart on a été vers un autre lieu : est-il bon, n'est-il pas bon, est-ce qu'il devrait être plus ouvert ? Cela dépendra, à l'intérieur de ce milieu-là, de savoir où on veut se situer. Mais il est toujours possible de rencontrer, à l'intérieur de ces milieux-là, des gens capables de parler, de parler d'ouverture, capables de s'ouvrir plutôt que de vouloir être balisés ou fermés, comme dans tous les milieux on les rencontre.

E. : Imiter une technique ? Trouver son style ?

B. : Là, c'est une chose aussi intéressante. J'ai eu la chance (ou la malchance) de pouvoir travailler avec plusieurs professeurs, parce que je crois qu'il est important, à un moment donné, de stabiliser une technique, en tout cas de pouvoir travailler un certain laps de temps avec un certain modèle, un modèle qui devra être mis en question à un moment donné. Il ne pourra manifestement pas rester sur cette position-là. Ça dépendra de la personne qui souhaite faire une recherche personnelle. C'est un peu dommage, mais on a beaucoup d'exécutants mais pas beaucoup de chercheurs. Je vais prendre l'exemple, le cas est assez simple, Del Puyo, méthode de la chaise basse, méthode, en fin de compte, méthode d'une personne qui était la secrétaire particulière de Franz Liszt, qui avait fait une recherche sur la physiologie du corps, des mouvements, des gestes, et qui était très intéressante. Cette formation, pendant quatre ans, avec Eduardo Del Puyo, avait complété une formation de base que j'avais, mais qui comportait pas mal de trous, de choses à compléter. Mais suite à cela, il a fallu se questionner, se dire : pourquoi cette méthode serait-elle meilleure que la russe ? Ou la française ? Puisque, somme toute, si on regarde les grands concours, les grands événements ou les grands interprètes, tous ne sont pas passés par cette méthode. N'y a-t-il pas moyen d'enseigner, même soi-même, d'être interprète, mais via quelque chose de beaucoup plus complet, ou en tout cas différent ? C'est là que j'ai voulu chercher, j'ai voulu découvrir d'autres livres, comme Roos, qui a écrit plusieurs livres, sur lesquels il remettait en question la pesanteur. Ça complétait très bien tout ce sur quoi j'avais déjà réfléchi mais qui n'était pas dit dans les conservatoires, qui n'était pas dit nécessairement chez Del Puyo. Ce n'était pas les mêmes mots. J'ai cherché, je suis allé chercher des

livres de physiologie, de neurologie, je voulais comprendre comment fonctionnait mon corps. N'ayant pas eu cette culture au sein d'une école, il fallait la chercher sur l'extérieur. Et j'ai voulu rencontrer quelques personnes, quelques médecins qui pouvaient m'aider à mieux cerner la chose.

E. : Tradition ? Modernité, avec différents préfixes : post, hyper, trans ?

B. : La tradition, on peut la faire entrer dans une manière de lire à l'intérieur de la ligne musicale ce qu'un compositeur a voulu dire. Mais par le fait même qu'on joue sur des instruments modernes, on est bien obligé d'adapter en soi l'œuvre en elle-même. Le son ne pourra jamais être ce que le compositeur d'une époque a voulu refaire. Quels que soient nos interprètes d'aujourd'hui de la musique ancienne, les bois ne sont pas identiques. Bref, le son même, à la base même de ce que le compositeur du moment avait fait, ne sera jamais plus le même. C'est pour ça qu'il est important d'évoluer, d'être dans la modernité d'aujourd'hui, en sachant déceler à l'intérieur d'une partition ce que le compositeur aurait sans doute voulu par rapport à notre époque à nous. C'est quelque chose qui me semble important.

E. : Orient et Occident ?

B. : Ce sont des images, plutôt. J'ai plutôt regardé, lu, deux ou trois petites choses quand même, sur tout ce qui était du domaine de la philosophie orientale, qui m'ont interpellé. Certains grands auteurs philosophes chinois m'ont interpellé au moment où j'ai lu quelques livres sur cette pensée, sur le temps. Est-ce qu'il existe ?

E. : Corps ? Ame ? Esprit ?

B. : Le corps et l'esprit ? Ils ne font qu'un, c'est ce qu'on veut bien en faire. Ce qu'on veut bien construire, ce qu'on veut bien remettre en question en permanence. Chercher par soi-même, mais aussi peut-être en s'entourant. Peut-on trouver dans notre société, seul, ce quelque chose qui fait partie d'un univers. C'est donc important de se remettre en question en permanence par rapport aux connaissances des autres, par rapport aux connaissances de l'univers, et quand je parle de l'univers, ça peut être synthétique, mais ça peut être aussi très large. C'est important de se questionner, et de vouloir accepter les idées des autres. Et se remettre en question, et se dire : qu'est-ce que j'aurais pu remettre en question chez moi, et puis évoluer ? Et c'est là qu'on se rend compte que la pédagogie est importante, on a besoin de fermeté, et de sourire.

E. : Œuvre et création de soi ?

B. : Il ne faut pas y aller trop vite. Une œuvre et une création de soi, c'est, je crois, au moment où on peut se découvrir. Alors, on peut faire de l'impro, ceci, cela, mais c'est un peu comme le vent qui passe. C'est presque impalpable. Presque pas mesurable. Tandis qu'une œuvre, en soi, c'est vrai qu'on peut l'écrire. On pourra l'écrire un jour, la mettre sur papier. J'en ai fait, en effet, quelques-unes, mais c'est peut-être un objectif, c'est peut-être une chose, un moment donné, un peu comme César Franck, qui a composé très tard, dans le temps. Pas comme de jeunes compositeurs. Mozart avait eu un talent extraordinaire, et sans doute acquis une maturité, une capacité... Mais est-ce que lui-même ne savait pas qu'il allait mourir très jeune ? Chaque être a cette capacité, me semble-t-il, de découvrir ce qui pourra développer, à des temps donnés, dans son existence, et à lui, justement, à faire œuvre, et à pouvoir entrer dans quelque chose, arriver à créer. Ça peut être la création d'une œuvre, mais la pédagogie est une création, en soi. Et c'est quelque chose qui est même très compliqué. Ce n'est pas si simple que ça de pouvoir être pédagogue.

E. : La pédagogie, une création en soi ?

B. : C'est une création de soi, parce que par rapport à tout ce qu'on a lu, tout ce qu'on a pu pratiquer, tout ce qu'on peut entendre, il y a à un moment donné où il faut faire des choix. Il faut que la personne qui est à côté de soi puisse sentir à un moment donné qu'il y a une ligne directrice, il faut qu'il sente qu'il puisse se sentir en confiance. C'est quelque chose d'important : s'il sent que la personne à côté de soi est toujours dans l'interrogation, il ne pourra pas savoir s'il peut faire confiance ou pas. Donc c'est important, à un moment donné, de se situer, d'avoir fait un choix. Ça ne veut pas dire pour ça que ce choix ne pourra jamais être remis en question. Mais je pense qu'il est important, à un moment donné, de prendre une ligne. Et de la suivre.

E. : L'idée de transe ?

B. : Quand on arrive à une forte concentration, dans n'importe quel métier, mais en tout cas en musique, il faut pouvoir arriver, il faut pouvoir peut-être apprendre à se sublimer, à sortir... à rentrer dans un autre espace. C'est l'espace de l'imaginaire, il faut arriver à trouver cet équilibre parmi toutes ces petites choses qui font partie de nous-même. Et il faut arriver à faire le lien par rapport à cette partition. Par rapport à ce piano. Par rapport à l'espace dans lequel on va se trouver, parce que le piano ne va pas sonner tout seul. Il ne pourra sonner que par rapport à l'espace dans lequel il se trouve. Donc, il est important de pouvoir arriver à franchir des caps. On n'est pas seul face à son piano, on fait partie d'un

espace dans lequel il faut pouvoir entrer. C'est seulement en acceptant d'entrer dans cet espace-là qu'on pourra dire quelque chose.

1. Entretien avec Lucien

E : Lucien, pourriez-vous me parlez de l'acte, de l'expérience créative dans l'art royal?

L : Dans l'initiation ? Oui, alors c'est clair que la notion d'art royal, elle est fondamentale. On est effectivement appelé à être des artistes et donc comment s'exprime la créativité ? Déjà chez nous, maçons de Rite Ecossais Ancien et Accepté dans la configuration française telle que pratiqué à la grande loge de France, la créativité s'exprime de mon point de vue essentiellement par le verbe : les planches qu'on peut présenter et les interventions qu'on peut faire. Il y a en amont bien sûr une créativité dans la mise en œuvre des rituels, la mise en œuvre du rite. Mais là, il y a une différence importante due à la structure, due à l'organisation du rite au REAA avec d'une part l'Obédience et la Juridiction qui finalement travaillent à peu près de la même façon, à savoir que les rituels sont, quelque part, non pas figés, parce qu'ils peuvent évoluer avec le temps, mais la créativité ne s'exprime pas à la base dans la structure même de base de la maçonnerie, à savoir la loge. J'ai une expérience, quand même, intéressante, je crois, d'une vision tout à fait différente, c'est la pratique du rite, des rites maçonniques à la Grande Loge de Belgique. Là, certes, il y a un canevas, une trame commune à toutes les loges. On ne va pas commencer à initier des francs-maçons sur la symbolique du textile ou de la charbonnerie. Certes, mais chaque atelier dispose d'une marche de manœuvre, d'un espace de créativité. J'en veux pour exemple : nous sommes en septembre, la première tenue de rentrée à la loge de Mons est mis en œuvre un rituel qu'on ne voit que là « De reprise des travaux ». Il y a un espace de créativité très ouverte puisque du Vénérable Maître au dernier apprenti entré, tout le monde est impliqué et les frères maîtres, tout au moins, participent à la gestation de ce rituel. Chez nous, maçons français de rite écossais, c'est un peu plus subtil puisque nous n'avons pas cette hypothèse de travail, donc d'expression de notre créativité. Et je pense que ça n'est qu'apparent. Pour revenir à une image d'artiste, on va prendre l'image de la peinture, par exemple. Certes, nous avons à réaliser une œuvre d'art, une toile. Je vais prendre une image : le REAA, lui, il va nous fournir un cadre. Figé, ce n'est pas le bon terme parce qu'il évolue avec. Il a évolué et il évoluera encore. Mais si au temps de notre vécu, si la décision a été prise de travailler sur un cadre en acajou, on ne va pas faire un cadre en chêne. Par contre, à l'intérieur, la toile proprement dite, le support même, il est peut-être aussi imposé. Où la créativité va jouer à fond, c'est dans la réalisation de cette œuvre. Donc, je pense, qu'au bout d'un certain temps d'initiation maçonnique, il y a une notion maçonnique qui me paraît importante et qui inévitablement va aiguïser cette créativité, c'est de faire du rituel comparé. C'est de bien connaître ... certes, il faut cultiver

son identité écossaise entre guillemets. Si, quelque part, nous restons maîtres à la Grande Loge de France, voire plus si affinité, c'est que nous sommes quand même attachés à ce rite en particulier. Donc, de mon point de vue, il faut le cultiver. Mais ça n'est pas une culture identitaire. Ça doit se faire dans une démarche d'ouverture, ouverture aux autres, aux autres maçons, aux autres maçonneries. La maçonnerie, moi, ça me ... le « la » me pose de plus en plus de problèmes : c'est tellement protéiforme. Ça va de pratiques du rite de Swedenborg, on ne peut plus théiste à des rites totalement dépouillés sur le plan spirituel, et donc, les préoccupations de ces francs-maçons sont quasiment purement sociétales. Mais il n'empêche que c'est le fait maçonnique quand même. Mais, en visitant, en lisant, en se documentant sur le fait maçonnique, sur le paysage, sur le fait maçonnique, inévitablement sa créativité, donc, dans mon cas, je le répète, qui ne se manifeste qu'essentiellement au travers de mes planches et de mes interventions ne peut que s'aiguiser. C'est comme ça que je vois les choses. Maintenant, non seulement, il ne faut pas être nombriliste sur une pratique en particulier, la nôtre, s'ouvrir le plus possible au fait maçonnique en général, à l'humain, à tout ce qui est humain. Et là, c'est la partie qui moi actuellement, me tараude le plus : essayer de comprendre où sont nos sources. Qu'est-ce qui a, qu'est-ce qui a amené à cette idée sublime quelque part de se construire en tant qu'être humain à l'image d'un temple ? Et ça, ça suppose un énorme travail de culture parce que ça nous ramène à l'antiquité, et à tous les stades de la pensée qu'on a fait pour la plupart d'entre nous qu'effleurer scolairement. Et puis après, tout dépend des itinéraires de chacun d'entre nous. Et la maçonnerie doit être une espèce de vecteur, essayer de rendre cohérent toutes ces recherches. ... Et voilà, je suis en train de travailler sur un concept qui m'est cher et qui me semble-t-il est tout à fait dans le cadre d'une recherche ... sur la notion de créativité. C'est un terme anglais « serendipity » s, e, r, e, n, d, i, p, i, t, y et pour faire simple c'est « l'art de trouver ce que l'on ne cherche pas ». Ce terme, il ne faut pas chercher. C'est amusant, parce que un lacanien pourrait essayer de décomposer le mot en sereniky et en piky. Non, pas du tout. C'est amusant parce que c'est un franc-maçon anglais d'ailleurs du 19^{ème} Horace Walpole qui a créé ce terme. En fait, Serendip, c'est un ancien nom de l'île de Ceylan. Il y a une légende des 3 princes de Serendip et c'est une véritable quête initiatique et au fur et à mesure de leurs pérégrinations dans le pays, ils avancent spirituellement en trouvant sur leur chemin des matériaux (c'est moi qui le dit) totalement imprévisibles qui vont leur permettre d'aller plus loin. Mais le projet initial était flou ; enfin, c'est une quête de trésor comme dans beaucoup de quêtes et d'éléments en éléments et ... un atelier, l'atelier d'Etrain m'a demandé de faire une planche au mois de janvier. Je tiens à essayer, je suis en train de

travailler dessus de construire justement parce que je pense que ça peut intéresser des frères d'avoir un témoignage de la méthode de chacun, méthode empirique. Etant en plus bien clair qu'un outil d'aujourd'hui, l'internet, devient une espèce de catalyseur de cette démarche puisque la notion de lien, d'hypertexte fait que cette senrendipity, elle prend des proportions. Et là justement, il faut faire très vite. L'ambivalence de l'outil qui est fondatrice du grade maître ... On peut très vite totalement s'égarer de la voie qu'on s'est quand même fixée et là, pour revenir à la créativité, ça pourrait devenir totalement stérile si on n'y prend garde ...

E : Le grade de maître...

L : Il y a quand même dans ... oui, il ne faut pas oublier que c'est avec des outils de construction, de mesure, que les coups sont portés. Et le coup fatal, le coup de grâce, il est porté avec le maillet du président qui lui a été remis pour diriger sereinement et pour être un conciliateur ; en aucun cas pour devenir un assassin, il ne peut pas. Donc ... il est indéniable que dans l'histoire de l'humanité, la violence, la guerre est un des moteurs, sinon le moteur essentiel de ce qu'on appelle le progrès, notamment technologique. On parlait d'art royal, de technologie. Si on a fait un tout petit peu de grec, ça doit quand même interpeller. Donc, ça c'est quelque chose qui moi, me taraude, pour rester dans une symbolique de l'outil. Ce que j'appelle le coup de grâce porté par le Vénérable Maître avec un outil qui n'est pas du tout fait à l'origine pour ça. On revient un tout petit peu à une image que j'aime bien dans le film de Kubrick « 2001, L'Odyssée de l'espace ». Dans le début où le presque humain, il y a déjà une rivalité entre deux tribus, est celui qui va avoir cette idée géniale de prendre un fémur. Il va voir qu'on peut casser une noix avec et très vite, il va voir qu'on peut éclater le crâne du rival. Je pense que, là, on est bien avant Caïn et Abel. On est, je pense, dans la réalité. Alors, là aussi, symboliquement, ce primate fait preuve d'une créativité sublime puisque, si j'ai bonne mémoire, il fait partie de la tribu des plus faibles qui, à chaque fois, se retrouve un peu décimée par la tribu d'en face qui, elle, est de constitution plus solide et puis la situation va vite se ... il y a toute une réflexion à avoir. Alors, ça aussi, ça fait partie ... vu mon âge 48 ans, ma culture, elle est aussi forcément cinématographique, voire télévisuelle. Matériau de base, qui, pour des francs-maçons, des humains d'une génération au-dessus peut paraître comme médiocre. Moi, je ne pense pas, je pense qu'il y a ... et puis derrière, je reprends « 2001, l'Odyssée de l'espace », il y le génie de Kubrick, certes, mais il y a aussi le génie de Clarke, le génie de l'auteur. En fait, au départ, « 2001, l'Odyssée de l'espace », c'est un petit roman de science fiction, sans grande prétention et ... ce film, moi, c'est mon film référence.

Depuis l'enfance, en fait, j'ai lu le livre avant. En fait, je dirais que c'est un des premiers livres que j'ai su lire complètement. Mais déjà le livre pose problème puisque la fin, les 15 dernières pages sont quasiment incompréhensibles. Problème qui se retrouve dans, on va dire la dernière demi-heure du film. Si on faisait un sondage, sortie de salle, je pense que c'est un film que la plupart de nos contemporains ont vu. La réaction est quasi unanime : « oui, c'est bien, mais à la fin, on n'y comprend rien ». Et, Clarke et Kubrick ont bien dit qu'eux-mêmes n'avaient rien compris, que chacun devait y trouver non pas sa fin, là c'est moi qui rajoute, eux ont dit ça, mais je dirais son début. Pour moi, c'est un matériau, vraiment de base, de choix, et en fait ; l'œuvre d'art, c'est quoi ? Il y a une relation triangulaire : l'artiste, le spectateur/le lecteur et l'œuvre d'art. Bien évidemment dans cette relation triangulaire, il y a l'artiste, tout ce qu'il a voulu dire (de mon point de vue pas tant que ça, il y a tout ce que lui-même ne sait pas ... tout ce qui. Je ne suis plus depuis longtemps dans le « Je pense donc je suis ». Je pondérerais ça par « ça pense, donc j'essaye d'être » ...

Alors l'œuvre d'art effectivement, elle, c'est le repère, c'est un peu comme le rite d'ailleurs. D'où le respect, je passe parfois pour un intégriste, bon je n'irai pas jusque ... mais quelque part l'image est très belle, les juifs qui considèrent que si on retire une lettre de la Torah, elle n'est plus une Torah, alors ça va très loin parce que les vrais Torah sont écrites à la main. Si le scribe fait une faute, c'est quasiment impossible sur une peau de gratter et tout ça, elle est considérée comme morte quelque part et on l'enterre près de la synagogue avec un rituel quasiment proche de l'enterrement d'un être humain. Je ne vais pas dire que j'ai cet état d'esprit avec le rite, avec les rituels, mais dans mon for intérieur, je n'en suis pas loin quand même. C'est vrai que j'accepte difficilement qu'on touche aux ... Pourquoi ? Parce que c'est, à l'instant T, la manifestation. En plus, en ce qui concerne la Grande Loge de France, la preuve du contraire, puisque nombre de frères sont très attachés à la démocratie dans leur fonctionnement. Là, c'est l'expression d'un fonctionnement démocratique. Après, tout ce qui se passe dans la juridiction, c'est autre chose. Tout ça pour dire que l'œuvre ne doit pas ... doit bouger le moins possible. De toute façon, ça ne peut se faire que dans un processus collectif ... une collectivité des créativités va s'exprimer. En ce qui concerne « l'évolution » entre guillemets des rituels, la commission des rituels, qui n'existe plus, mais quand elle existait, les frères qui s'y impliquaient étaient les frères justement qui ont le sens, une créativité à témoigner et à mettre en œuvre dans une capacité de propositions. Alors là, le problème qui se pose est de savoir : faut-il faire évoluer ou pas ? Ca, c'est une autre ... là je m'éloigne peut-être un petit peu ...

E : La juridiction, autre chose ?

L : Ben oui, la juridiction, de toute façon c'est clair qu'il n'y a pas de ... c'est une démocratie réduite aux acquêts puisque en matière de rite, en matière de rituel, oui, les modifications, les évolutions sont actées à l'unanimité certes, mais une unanimité de 33 francs-maçons. Moi, aujourd'hui, ça me suffit. A une époque, ça m'a révolté. Je n'étais plus capable de l'accepter, et je le dis aujourd'hui, de le comprendre parce que je pense que le problème, il venait d'abord de moi, je suis parti. Si je suis revenu, c'est que, une évolution s'est faite en moi. Et là, il est clair qu'on ne peut pas ... Un frère, fût-il brillant, dans une loge de perfection, voudrait, trouverait par exemple que la symbolique kabbalistique du 13ème, 14ème degré, n'est pas assez mise en valeur dans le rituel d'élévation, oui, il peut le dire. Mais, c'est pas ça ... Une prise de conscience ne peut se faire que d'en haut. Donc, un exemple concret, j'ai fait de Dourdan, des futurs présidents du Suprême Conseil, où on nous a annoncé, concernant la loge de perfection, qu'on allait avoir en 2011/2012 du 5^{ème} au 8^{ème}, donc les 5, 6, 7 et 8. Nous allons avoir des rituels beaucoup plus étoffés, avec à la limite, la possibilité d'ouvrir les travaux à ces degrés. Donc de faire sorte que de degrés communiqués, qui, de mon point de vue, il n'y a pas de hiérarchie. Un degré communiqué est à travailler autant qu'un degré conféré, « dramatisé » entre guillemets. Bon, il y a cette annonce qui nous vient d'en haut. Moi, je trouve ça positif et puis dans les couloirs, je prends le grand expert à part, puisque c'est logiquement lui qui est le pilote de cette affaire et je lui dis : « Mon frère, je trouve que c'est une excellente initiative » et naïvement je lui dis : « Je suis frontalier de la Belgique, tu sais qu'en Belgique, le 5^{ème} degré, par exemple, est pratiqué. Est-ce que vous avez des contacts ? ». Le frère a d'abord été surpris. Culturellement, ça l'a un peu déçu. Mais, en gros, sa réponse a été : « Non, on travaille dessus de notre côté ». En gros : on est les meilleurs, ce qui se passe en Belgique, ça doit être bien gentil. Donc, quelque part, j'ai été un peu sur ma faim. Là, pour le coup, nous aurions pu, même si ce n'est pas nous, petits maçons de base. Nos élites franco-belges, et pourtant dans la forme, on est censé avoir tissé par mal de liens. Et sur un sujet essentiel comme ça, j'aurais trouvé que ce soit bien que le grand expert du Suprême Conseil de Belgique et du Suprême Conseil de France, en plus sans l'obstacle profane de la langue. On puisse au moins savoir ... c'est déjà beaucoup plus difficile de savoir comment les Néo-Zélandais pratiquent le 5^{ème} degré : faut parler l'anglais couramment et puis, il faudrait avoir des relations. A ma connaissance, on n'a pas de relations avec un Suprême Conseil de Nouvelle -Zélande. Là, la Belgique, il y a une tradition de ... Les Belges commencent le REAA au 4ème et ils ont un recul de pratique de certains degrés. Bon, il y a peut-être des choses qui ne nous intéresseront pas, mais au moins. Là, on se

stérilise, je pense qu'il y a une fermeture à la créativité que je vis personnellement un peu plus mal.

E : Personnellement...

L : Oui parce que moi, j'aimerais être fier de mes 33^{ème} membres actifs. J'aurais souhaité, c'est peut-être très prétentieux de ma part, mais tout au moins que le frère me dise une simple phrase : « Essayons d'y réfléchir ». Là non, c'est une fermeture ... Je te le dis à toi, dans le cadre d'un entretien comme ça, je n'en parlerai même pas en loge de perfection ou ailleurs. J'attends d'ailleurs de voir ce qui va nous être donné. Mais ... bon ... donc oui que dire ? Oui, c'est vraiment dans cette relation triangulaire, voilà, c'est pour y revenir à la notion que tu as mis sur le tapis dès le début et c'est logique de l'art royal ...du grand œuvre ... je pense que nous devons, nous savons, par notre expérience profane, culturelle que l'artiste n'est pas cent pour cent conscience, que le récepteur n'est pas cent pour cent conscience non plus. Donc, il y a pour le moins, l'inconscient ou l'inconscience qui joue dans cette affaire-là. Et il est clair que la créativité, là elle y trouve un terreau, de mon point de vue, d'une fertilité. C'est là que ça peut se sublimer. J'entendais, il y a peu, je voyais même le franc. Bon. Il y a 4 mathématiciens dont un français qui ont eu la médaille Philips, le « Nobel des mathématiques » entre guillemets. Ce mathématicien, jeune d'ailleurs, un peu farfelu : des cheveux encore plus longs que les miens, habillé un peu comme Baudelaire avec une espèce de grande ... une broche, une grand broche, une araignée et à un moment dans l'interview, il disait que depuis des années, il ne voyait, il ne pouvait plus voir le monde qu'au travers des mathématiques, mais, c'était pas une souffrance, c'était bon. L'automne, je vois les feuilles tomber, immédiatement, je les mets en équation et la journaliste qui l'interviewait : « ah, non, moi, je vois une feuille qui tombe : c'est beau ou c'est pas beau ; jamais, j'y verrais des équations ». Bon, le mathématicien, il a essayé d'exprimer son ... mais quelque part, ça m'a évoqué, en ce qui me concerne, je ne peux pas (pour autant qu'un homme puisse se mettre à la place d'un autre et juger de ses pensées intimes). En ce qui me concerne à ce niveau-là, c'est pas d'aujourd'hui, effectivement, je vis, je vois, je vis le monde ... c'est peut-être très prétentieux, en initié ... en franc-maçon, certes, mais la franc-maçonnerie, de mon point de vue, ma franc-maçonnerie n'est qu'une clé d'interprétation d'une démarche beaucoup plus générale. Je pense que l'homme véritable est un animal init. initiable ou initiatique. On s'initie ... Je pense que c'est Nietzsche qui a dit : « l'homme est une corde tendue entre le singe et le surhomme ». C'est une formule qui me plaît bien mais quelque part je pense que le franc-maçon, la franc-maçonnerie est une corde tendue entre l'animalité et

l'humanité avec aucune connotation de hiérarchie, de ... Plus j'évolue, plus au contraire, j'ai une conception de plus en plus moniste de tout ce qui m'entoure et je pense que tout ce qui vit a une forme de conscience que ça aille du brin d'herbe à l'humain en passant par la limace à la fourmi. Il y a des différences de modalité, mais je ne pense pas qu'il y ait des hiérarchies. Je le pense de moins en moins, je l'ai longtemps pensé. Et puis, on est bien obligé de faire référence à sa propre histoire. Je suis le produit de plusieurs générations de père en fils, de non baptisés, athées depuis quasiment la nuit des temps (rire) avec en ce qui me concerne, et mon père, je suis sûr qu'il a vécu aussi ces épisodes-là, je l'ai retrouvé après son décès dans tout un tas de lecture qu'il avait. Il y a des choses dont il ne m'a pas parlé, mais manifestement, il a eu d'autres préoccupations. Il a eu aussi ces préoccupations-là. Je suis, philosophiquement parlant, je suis un matérialiste, pas au sens où je veux une belle voiture. Pour moi, je reviens à mon monisme : tout n'est que matière. Cela dit, ça n'empêche, le mystère de notre rencontre de ce matin. Il est d'autant plus grand et d'autant plus sublime. Ça serait beaucoup plus simple l'âme, voire le corps, voire l'esprit, tout ça bien scindé, ce serait beaucoup plus simple à expliquer et à vivre, je pense ...

E : Le mystère

L : Le ça (rire), ça pense manifestement. Je voyais avec Huguette, là sur Arte. Tous les soirs, il y a eu une série de documentaires. Ça aussi, c'est important, je pense. La télévision de qualité, il y a certains documentaires sur le vivant depuis quelques années qu'inévitablement, on est obligé de remettre en question. De mon point de vue, moi, j'ai été « éduqué », entre guillemets, essentiellement avec l'idée de l'homme au sommet d'une hiérarchie du vivant ou à la limite, la légitimation de l'exploitation des animaux, de tout. Hors, je vais prendre un exemple à Bornéo, je ne sais plus exactement : une colonie de fourmis qui s'est donné un mal fou à découper des morceaux de feuilles, le transport des arbres, parce que une feuille en particulier, elles ont chacune un morceau de feuille sur le dos, pour nous ce serait quasiment porter notre voiture sur le dos, tout ça pour le ramener dans une fourmilière où règne une température et une humidité bien précise et ces feuilles vont se décomposer et permettre à un champignon bien particulier qui ne pousse que dans ces fourmilières sur ce terreau-là, sur ce substrat-là et elles vont se servir exclusivement de ce machin-là. Et cerise sur le gâteau, tout un système d'aération, sinon c'est de la pourriture. On a beau me dire, et ça j'ai un souvenir de la classe de philo quand on parlait du langage et des choses comme ça, on disait : « Oui, oui, les abeilles ont une forme de langage bien sûr, mais les descriptions qu'on trouve dans l'antiquité

à aujourd'hui, il n'y a aucune évolution, c'est toujours pareil ». Certes, mais peut-être ont-elles trouvé une forme de langage (rire) un peu plus parfait que le nôtre. Ce n'est pas parce que ça n'évolue plus que c'est forcément nul, bien au contraire. Tout ça pour dire que ... voyant ça, je dirais que c'est le franc-maçon que ça interpelle aussi. Parce que je recadre, initié, certes, mais sur le plan de la ... ces fourmis n'ont pas perdu depuis des milliers d'années quelque part des secrets de fabrication et notamment l'importance de l'aération. Hors, nous, civilisations occidentales, il y a toute une partie du Moyen Age où l'on a totalement perdu des choses avec lesquelles, vu le nombre d'humains que nous sommes aujourd'hui, la planète ... enfin, elle le devient. Ça serait encore plus invivable dans nos sociétés, tout ce qui est la voirie, l'adduction d'eau, les Romains, les Grecs avaient trouvé des solutions géniales, même le mortier, des choses qu'on a perdu pendant toute une. Quelque part, l'abeille qui depuis des millions d'années fait sa danse et ne perd rien, n'a pas perdu la danse et nous, sans aller jusqu'au thème de la parole perdue. Moi, ça m'interpelle. Alors quand on franchit, quand vraiment on sollicite ou qu'on accepte le 4^{ème} degré puisque c'est le seul degré l'initiation que l'on peut solliciter. Après, c'est plus possible : c'est toujours les frères qui nous reconnaissent comme tels : allez-vous plus loin ? On ne répond pas oui, non, peut-être; c'est « éprouvez-moi », d'accord. Mais là, à partir du moment où l'on a sollicité, accepté le 4^{ème} degré, on est dans le thème de la recherche de la parole perdue. Là, je suis désolé, c'est une invite totale à la créativité. Un frère, sous la juridiction du Suprême Conseil de France, même si formellement, elle peut paraître rigide. Mais, il se trouve de mon point de vue dans un espace de liberté encore plus grand qu'avant parce que rien que le 4^{ème} degré, ça doit inciter normalement à redécouvrir du cabinet de réflexion au meurtre d'Hiram et tout ce qui suit d'un œil nouveau. La loge de perfection, perfectionnement ce devrait être un espace de créativité encore plus que la loge symbolique puisque là, on est dans un public, si je puis dire, de frères maîtres. Il n'y a de... quand on dit dès le départ : la créativité en maçonnerie, elle est obligatoire, si j'ose dire (rire) : « le franc-maçon n'assigne aucune limite à sa recherche de la vérité ». Donc, ça va paraître slogan pour je ne sais quoi, la FNAC ou ... : soyez créatif sinon ça sert à quoi ... enfin, moi, c'est comme ça que je ...

E : Je

L : Ben oui, nous sommes, pour autant que nous nous connaissons un peu, je pense que nous faisons partie ... J'ai dit tout à l'heure que la franc-maçonnerie était protéiforme, les francs-maçons le sont autant, d'autant plus, on est forcé de constater, chacun reste libre bien sûr de sa vie. Mais on se trouve quand même avec un point commun : nous sommes

tous des gens, qui à un moment de notre vie avons prêté un serment. C'est loin d'être anodin. Nous avons dit que nous accepterions de verser jusqu'à la dernière goutte de notre sang pour la franc-maçonnerie. Mais j'entends ça et là des frères qui commencent à discuter pour savoir si ça ne serait pas mieux de supprimer la tenue du dimanche matin parce que ça serait mieux de la ramener le samedi, d'en faire deux, voire trois le même jour à Valenciennes, comme ça, ça nous libèrerait le week-end avec maman et les enfants. Et des frères, le frère qui est leader de ce « projet » entre guillemets, qui est 31^{ème}. Moi, je voudrais plutôt qu'on libère du temps profane pour l'initiation (rire) que de libérer ... Là, c'est un cas particulier qui doit rester entre nous. Si ce projet avait abouti, là il est pour le moins avorté. Un 30^{ème} de Maubeuge des « droits de l'homme » en serait arrivé à 3 tenues le même jour : 30, 18, loge symbolique. Oui, sur le plan profane, c'est fantastique, on a libéré deux dimanches, fallait le faire. En gros, c'est comme si les catholiques fervents, c'est un peu vers ça qu'ils sont allés d'ailleurs (rire). Woah, on va faire la messe, on va la faire le samedi, voire la messe de minuit ... Enfin, il faut savoir ce qu'on veut. C'est donc ... on dérive un peu. De toute façon, il ne peut y avoir de créativité maçonnique, stricto sensu sans implication, ce qui signifie que le b.a.-ba, c'est l'imprégnation, donc l'assiduité. Je conçois mal ... La notion de maçon sans tablier, je ne sais pas ce que ça veut dire. Pour moi, ça n'existe pas. Et on peut dire ce qu'on veut, il faut lire, il faut une culture ... maçonnique, il faut une culture en général. Mais sans l'implication, ça ne veut pas dire prendre des charges dans les ateliers. Ce sont des cerises sur le gâteau, mais s'impliquer dans les prises de parole par exemple. Le travail, il ne faut pas non plus que la loge devienne. Sans être une tribune, mais elle doit nous permettre : là je reviens vraiment au début ... Création ... nous, c'est ... forcément dans le verbe qu'on va se ... le verbe qui se concrétise quand même dans l'écrit et puis tout ce qui va se greffer autour. D'où, au passage, l'importance d'un frère dans l'atelier, c'est le frère Secrétaire qui ne doit retenir que ce qui est digne d'être retenu. J'ai été à une installation à Dunkerque d'une loge de perfection mercredi soir, c'est encore frais. Tout ça, ça interpelle. Voilà un exemple de ... Dans mes toutes premières années de maçonnerie, on était beaucoup plus rigoureux. Il y a eu après une dérive et là, je pense qu'on revient à ça. La cérémonie d'installation, c'était en loge symbolique tous les ans, même si le Vénérable, il était réélu, on se refaisait toute la cérémonie. Moi, jeune maçon, apprenti, je trouvais ça rébarbatif. Je trouvais ça rébarbatif pourquoi ? Essentiellement, en l'ayant analysé, parce que des plus anciens, des maîtres notamment : « ah putain, qu'est-ce qu'on va encore se faire chi... Et puis, il y a eu un moment de flottement ces quelques dernières années. On réélisait le même Vénérable : on n'installait plus ; il y avait un nouvel Expert, on installait l'Expert. Et puis La Grande

Loge, l'année dernière, ça a été bien réaffirmé au Convent : «Où avez-vous été voir ça ?». Non, l'installation, elle doit se faire : pourquoi ? Parce que la cérémonie d'installation, qu'est-ce que c'est au départ ? ... Ça permet, à travers le serment du Vénérable Maître, ça permet, pour la nuit des temps à la Loge de réaffirmer son acte fondateur, sa première décision qui a été de demander à entrer dans la fédération de la Grande Loge de France. Et après quand on écoute bien, quand on essaye de vivre, je suis désolé, les cérémonies d'installations sont d'une richesse ... C'est tout, sauf rébarbatif. Et je me demande même si la notion de rébarbatif n'est pas un faux semblant parce que forcément, par définition, un rituel, il est répétitif. Mais cette répétitivité, cette rébarbativité si le mot existe, elle est un des moteurs de la créativité. Comment ne pas ... ce n'est pas à toi que je vais exprimer cette idée : je pense que c'est la base de toutes les disciplines initiatiques dignes de ce nom. Comme disait mon père d'ailleurs, c'est amusant, parce qu'à ma connaissance, il n'avait pas une démarche initiatique institutionnalisée. Combien de fois depuis l'enfance, il me disait : la pratique fait le maître.

2. Entretien avec Pierre Duray

E : Bonjour Pierre, pourriez-vous me parler de l'acte créatif dans vos arts, dans votre art : l'art martial. Pourriez-vous m'expliquer votre ressenti, votre vécu dans la partie créative de votre art.

P : Silence, rires ... La partie créative ? Silence ... La partie créative, je pense qu'elle s'inscrit d'abord dans la capacité à être dans le présent, à s'enraciner dans le « ici et maintenant » ... tant qu'on est dans ... une perspective du futur. Quand on est dans une projection, on ne peut faire qu'appel qu'à la mémoire, je pense et que la vraie dynamique créative ... se fait dans le spontanéen s'appuyant sur une mémoire, mais qui s'est ... inscrite dans ... le sensitif et pas dans le conceptuel. Et si au départ, il y a une démarche conceptuelle, elle doit descendre dans le corps, dans les rythmes physiques qui font qu'on est dans le présent. La créativité, elle se passe là ... en guise d'introduction.

E : Dans les rythmes...

P : Dans les rythmes, oui ... Je pense qu'il y a d'abord un travail de ... le mot est souvent utilisé aujourd'hui : lâcher prise parce que ... la vraie créativité ... la créativité authentique, elle ne peut apparaître que si ... on lâche un fantasme en fait, si ... on arrête de vouloir être quelqu'un, si ... on arrête toute revendication en fait : alors quelque chose se passe. Donc là, c'est la créativité. Il peut y avoir des semblants de créativité. C'est une construction en fait basée sur une volonté personnelle. Mais la créativité, pour moi, telle que j'ai pu la toucher du bout du doigt ... c'est de l'ordre de « quelque chose se passe » ... et on n'est plus dans une démarche personnelle, même si ça s'exprime à travers une forme qui est personnelle. C'est vraiment ... la créativité fait appel à un état d'être ... qui est d'être (rires), d'être là, dans le présent. A ce moment-là, alors il y a cette étincelle magique qui apparaît et que moi, j'appellerais la créativité authentique.

E : L'étincelle magique...

P : Oui, c'est cette magie de l'instant ... Magie, peut-être pas dans les sens magie (rires) ... rituelique mais la magie de l'instant : « tout est possible » où ... on est à la fois vulnérable et en même temps ... on exprime la puissance créatrice. On pourrait dire la créativité, la puissance créatrice de l'Univers qui est exprimée à travers une personne. C'est le même processus pour moi.

E : Rituelique ...

P : Ah rituelique (rires) ... Je ne parlais pas de l'aspect magique où on utilise des instruments, où on est ... dans les processus ... qui pour moi sont la magie opérationnelle. On utilise l'autel, les instruments, etc. Non, je parlais de l'étincelle magique, c'est-à-dire du « tout est possible ici et maintenant ».

E : Etincelle magique...

P : C'est peut-être un peu mystique, mais (rires) mais je pense que la créativité fait appel à, révèle une mystique spontanée ... et la créativité pour moi apparaît aussi quand ... C'est un paradoxe en fait : il y a la nécessité d'abolir les frontières et pourtant la créativité s'exprime à travers les frontières, à travers une personne, à travers un geste qui est personnel, mais qui a une portée universelle ... Voilà.

E : Le paradoxe...

P : Oui ... ça on est ... Ce paradoxe, il est permanent dans ... chez l'homme. Lorsque l'homme tourne son regard vers lui-même, qu'est-ce qu'il voit ? Rien. Tout ce qu'on peut regarder, tout ce que l'on peut voir, c'est pas nous. L'homme ne peut pas se voir, ne peut pas se regarder lui-même. Même si on prend un miroir, c'est encore une image, c'est encore un reflet qu'on voit, mais on ne se voit pas. Donc, qu'est-ce qu'on voit ? Rien, le vide, le néant ... ou le plein potentiel. Le verre à moitié vide, à moitié plein, on peut le voir par le vide, par le plein potentiel, mais ce n'est pas définissable ... Mais ça, ça s'exprime à travers une forme qui est personnelle, à travers un processus mental qui est personnel.

E : A travers une forme...

P : La forme physique, la forme émotionnelle, une mémoire personnelle, une histoire personnelle ... une façon de mobiliser son mental qui est personnelle. Donc, il y a ce double niveau de fonctionnement. Il y a ce fonctionnement où on pourrait dire que je suis intérieurement quand je tourne le regard vers moi-même. On pourrait dire que je suis l'univers et pourtant, en même temps, je suis cette petite personne. Donc, on pourrait prendre comme symbole la croix et ce point de jonction est l'endroit où la créativité peut apparaître.

E : Et votre vécu dans la pratique martiale de ce phénomène de créativité. Est-ce que vous pourriez m'en dire un peu plus ?

P : ... M'oui (rires) ... Je pense que la créativité dans ma propre pratique est apparue

après une forme d'épuisement. Quand on entre dans les arts martiaux, on cherche quelque chose. Ça peut être des raisons purement physiques, mais ça peut être aussi des raisons plus psychologiques, plus émotionnelles : on veut tuer le père, on veut devenir beaucoup plus fort, on veut améliorer l'image de soi, on veut une meilleure santé, etc. Donc, on projette quelque chose, on projette un concept. Et donc pour arriver à atteindre ce but, on va se mettre en quête : en quête de la maîtrise des formes, la maîtrise de son corps. Mais comme cet objectif qu'on a déterminé au départ est un fantasme, on ne peut jamais l'atteindre et donc on s'épuise ... et quand on est arrivé au bout de ses forces, on s'arrête et on abandonne (rires) ... Et donc on a un rapport aux formes martiales comme les katas etc. On a un rapport au corps qui est différent. On entre alors, à ce moment-là, on arrête, on est épuisé, on entre dans le présent, on entre dans ce qui est là et maintenant. Et on découvre que ce qui est là et maintenant a toujours été là et maintenant et qu'on ne le voyait pas en fait ... que c'était masqué par ce fantasme qu'on voulait atteindre. Donc, on était dans le conceptuel, on était dans une représentation ... Et là, on entre dans un domaine qui est au-delà des mots (rires), qui est du sensitif, qui est de l'ordre, on peut tenter d'expliquer, mais ... tant qu'on est dans le mot, on est dans le concept, donc on n'est pas dans la chose. Je crois qu'à un certain moment, c'est ce que j'ai découvert chez les vieux maîtres : pourquoi, à un certain moment, c'est le silence ; parce que ça ne s'exprime qu'à travers le silence, à travers ... le silence mental, émotionnel, mais aussi physique où même ... la forme, le kata, la technique martiale, à un certain moment n'a plus de sens et elle se fait, c'est bien, mais elle se fait. Je ne produis plus une technique, la technique se fait.

E : Elle se fait...

P : ... Mais si elle ne se fait pas, c'est aussi bien. C'est aussi bien parce qu'on n'est plus dans la même relation au temps où, au départ, je peux essayer de faire référence à ce que j'ai mis en mémoire : contre telle attaque, il y a telle défense; contre telle action, il y a telle réaction; ou dans le fantasme d'un futur : je vais devenir le plus fort, je vais être un maître ...

E : Un maître...

P : Oui ... et là aussi il y a une confusion entre atteindre une certaine dextérité ... on pourrait dire oui une certaine maîtrise ; mais ce n'est pas la maîtrise (insistance) ... la maîtrise, la maîtrise c'est (rires) la créativité, c'est la spontanéité, c'est « je suis ici et maintenant », mais pas dans le concept. Tant que je dis « je suis ici et maintenant », je n'y suis pas : je suis dans une représentation ... et donc, là, on est au-delà des mots, on est au-

delà des idées ... même si on peut utiliser les mots, même si on peut utiliser les idées pour exprimer cette spontanéité mais ça se fait, on est dans la démarche poétique.

E : Poétique

P : (Grands rires) ... Oui donc la poésie, c'est ça, c'est l'action, c'est l'action dans l'ici et maintenant. Et donc, on serait un peu dans le geste créatif ... c'est un peu comme si je prenais une photo et ... il n'y a rien d'autre à dire ... que ce geste là. Et là effectivement, on arrive à la maîtrise, on est ... dans une certaine forme de perfection mais qui n'est plus ... qui n'est plus la perfection dans la dextérité ... et j'ai eu l'occasion de rencontrer des maîtres qui techniquement étaient plutôt approximatifs et qui pourtant parce qu'ils étaient, parce qu'ils exprimaient produisaient un effet ... un effet ...

E : Un effet

P : Ah ! ... L'effet, c'est ... comme je le disais tout à l'heure, c'est à travers une forme qui est personnelle ... c'est produire... Ah ... les mots, les mots. A travers une forme personnelle, ça concerne l'universel. Et donc, la maîtrise, cette créativité spontanée, c'est être ici et maintenant et ... un des effets que ça peut avoir sur l'entourage, notamment, c'est d'amener cet entourage dans ce même état ... Il y a une interaction ... une unité, on pourrait dire, au-delà des formes et cette unité, dans mon vécu, j'ai pu voir que cette unité s'exprimait à travers différentes formes, à travers différentes personnes notamment et on voit apparaître ça à travers les synchronicités par exemple et donc, il y a ... une espèce d'unité transcendante. On pourrait dire qui ... oui, qui s'exprime à travers 10 000 formes. C'est un peu ce qu'on rencontre au départ dans la technique martiale. Si on prend juste la technique martiale : on rencontre le mouvement universel, mais ça on ne le sait pas au départ, à travers l'assise : s'asseoir, tout est là. Mais on ne le sait pas avec l'esprit fermé, avec tous les phantasmes qu'on projette, s'asseoir est juste un geste et on ne voit pas que c'est la révélation de ce que l'on est. Et puis quand on entre dans la maîtrise, c'est ça ; quand la maîtrise se révèle, c'est ça : de nouveau s'asseoir, mais s'asseoir avec une conscience de soi et une conscience du geste porté qui est différente de ce qui était au départ ...

E : Une conscience...

P : Ah la conscience (rires) ! ah ... La conscience! On y met beaucoup, tout ce qu'on vit (rires). On peut parler de la conscience au niveau psychologique qui est la perception de soi, la capacité à se situer dans l'espace, dans le temps ... dans la relation à l'autre ... et puis

il y a la Conscience qui pour moi (avec un grand C), qui pour moi, est indéfinissable. En parler, c'est impossible. On est un peu dans ce qu'on disait là-dessus : le tao, il est le tao et si on commence à parler du tao, ce n'est plus le tao. Je pense que la Conscience, c'est ça ... c'est ... je ne peux pas définir la conscience ... C'est une évidence, je pourrais juste dire ça, une évidence de, une évidence de quoi ? Une évidence. Tout est évident, tout est bien comme c'est. Je vis, c'est bien; je meurs, c'est bien. Pour moi, c'est ça la conscience, c'est d'être dans l'évidence, donc quelque part dans la créativité. C'est un peu à l'image du serpent qui se mord la queue, qui s'engendre lui-même, qui se détruit lui-même ... Oui, il y a cette évidence-là, quelque chose se produit, quelque chose se transforme. Donc, il y a un processus de destruction par la production même. Mais voilà, je pense qu'on ne peut rien dire de la Conscience.

E : Je vis, je meurs...

P : (Rires) ... Je vis, je meurs, c'est ... apparent, c'est vécu tant que je suis dans le « je », tant que je suis dans quelque chose qui est personnel. A partir du moment où je me regarde ... il n'y a pas de vie, il n'y a pas de mort, il y a ... La vie, la mort, pour moi, c'est là tant qu'il y a identification à la forme. Sinon, il y a cette évidence : la Conscience. Et donc ... la vie, la mort ... on y projette beaucoup de choses quand on rentre dans les arts martiaux parce qu'on joue avec sa vie, on rencontre la mort ... et donc je pense que tant qu'on est dans ... ce vécu, on va dire, vie/mort ... quelque part cette impermanence, c'est qu'on exprime une peur ... une peur ... la peur de disparaître (rires) ... Je pense que l'homme ... ça, c'est tout ce que j'ai découvert à travers la pratique : l'homme vit dans un phantasme, le phantasme du moi, du petit moi : « je veux préserver ma forme », je m'identifie à ma forme ... et donc, je vais revendiquer ... je vais mettre en place toute une suite de stratégies pour garder ce petit moi et notamment c'est essayer de traverser la vie, c'est se battre pour vivre et c'est d'avoir peur de la mort parce que ce petit moi, il est ... Cette sensation, ce petit moi, il apparaît avec la sensation de n'être que ce corps, cette identification au corps. C'est la personnalité, c'est l'ombre, c'est tout ça là-dedans, c'est un gros paquet mais ce n'est que du concept, ça n'existe pas, ce n'est que de la construction mentale. Ça mobilise une grande partie de notre énergie, on essaie d'entretenir cette identification, ce petit moi. Et ce petit moi, il essaie de, il essaie de rester là. Et donc, à tout prix, tout est fait pour ne pas disparaître. Et donc, comme je disais, on va essayer de gagner sa vie, etc. Mais il y a une confusion entre la vie et les circonstances de la vie. Pour moi, il n'y a pas la vie et la mort, il y a la Vie, il y a deux temps, deux grands moments dans la vie, il y a la naissance et la mort. Mais, il y a la vie, tout cela fait partie de la vie. On peut l'appeler la Vie, on peut

l'appeler Dieu, on peut l'appeler la Conscience, on l'appeler « Je suis » (Grand Je), on peut l'appeler la Présence, l'Evidence. En même temps, ce ne sont que des mots et chaque fois que j'y mets un mot, je n'y suis plus (rires) ... Je suis dans cette représentation, je suis dans l'alimentation de ce petit moi, je viens nourrir ce petit moi. Et donc, pour revenir à ce que je disais tout à l'heure par rapport à l'épuisement, ce petit moi nous épuise, il nous pousse à la quête, à l'étude, à ... je ne dis pas, c'est nécessaire puisque cet épuisement nous permet à certains moments de revenir à l'Evidence.

E : L'étude, la quête...

P : Oui bon, il y a ... l'étude. Ça passe par l'observation de soi et là l'homme est très fort pour s'inventer des grilles de lecture ; il y en a des millions. Mais on n'est jamais que dans des projections, dans des grilles de lecture. Quand on dit « la lumière se déplace à 300 000 kilomètres/seconde », c'est faux, c'est une projection. La lumière, elle est là, point c'est tout. Et nous, nous projetons quelque chose, nous nous référons à des relations entre les formes : on crée le temps, on crée l'espace ... donc, sans cesse, on projette et en même temps, il y a une forme d'utilité puisque ça nous permet quand même de vivre dans le monde horizontal, dans le monde des formes justement. Et de cette forme qui nous est personnelle, c'est-à-dire notre corps, et ce qu'il contient, nos mécanismes psycho-émotionnels ... donc le mental, l'émotionnel ... donc, il y a quand même cette dimension-là ... et ce petit moi nous pousse à la quête. Il pousse à la quête, il y a une insatisfaction, une sensation d'incomplétude tant qu'on n'est pas dans cet épuisement où on lâche tout, il y a toujours cette sensation où l'on va pouvoir trouver mieux ou qu'il nous manque quelque chose ; donc, il faut chercher. Et donc, ça peut être effectivement chercher dans la maîtrise des formes comme les katas, les formes ... mêmes les applications martiales, etc. Et puis la maîtrise de l'énergie et puis, c'est ... la volonté de comprendre. Mais en même temps, tant qu'on est là-dedans, on n'est pas dans cette évidence, on n'est pas dans cette vraie créativité. A un certain moment, je pense qu'il y a la nécessité de lâcher ça. Il y a cet apport de connaissance intellectuelle et cet apport de connaissance sensitive qu'on découvre à travers les expériences ... on s'appuie dessus. Mais à un certain moment, je pense qu'il faut pouvoir dire : « Bon, je lâche les amarres et j'accepte la vulnérabilité, je ne sais pas ce qui va se passer ». Donc, on est la Création permanente ; il y a cette créativité mais elle est permanente, on est dans cette dualité vie/mort, apparition, naissance/mort perpétuelle et là, il y a la créativité.

E : La créativité...

P : (Rires) La créativité qui est complètement à l'opposé de ce qu'on voit aujourd'hui, je pense, dans l'art conceptuel où là, on est en pleine pathologie ... on est dans des représentations. Peut-être au moment où on est dans l'acte de peindre ou de sculpter, effectivement là, on est dans la créativité. Mais ce qu'on projette sur l'œuvre, là on est dans la pathologie.

E : Dans l'acte de peindre, de sculpter...

P : Et là aussi, est-ce que je me réfère à quelque chose ? Dans les arts martiaux, est-ce que je représente une école, un style ou est-ce que j'accepte que ça se fasse ? Qui fait ? Et quoi ? Je ne sais pas, je ne sais pas (rires) ... on voudrait bien savoir et contrôler et est-ce que ça va se passer ? On ne sait pas non plus, peut-être pas ... et donc là, c'est vraiment la vulnérabilité, c'est vraiment le tout est possible ... C'est très difficile à expliquer et ça ne se comprend pas ... Quand les gens me disent « mais je ne vous comprends pas », ça ne se comprend pas, ça se vit, ça ne peut pas se comprendre. On peut parler de la chose, on tourne autour mais ... mais voilà ... ça ne se comprend pas ... enfin je pense ... je ne sais même pas si je le pense, je le vis comme ça.

3. Entretien avec Philippe Van Meerbeek

E : Voilà, pourriez-vous me parler de votre expérience créative ?

P : Donc ça m'intéressait, parce que ma pratique à moi, c'est la santé mentale des adolescents, donc je les soigne depuis 30 ans, et d'une part je pense que l'adolescence est l'âge créatif par excellence, par opposition à l'enfance et à l'âge adulte, parce que c'est vraiment l'âge où arrive à un enfant le pouvoir de donner la vie, qui est au moins une création quand même majeure, puisque puisqu'il signifie l'adolescence... Un corps pubère, donc un corps génitalisé qui peut donner la vie, donc... et puis l'esprit suit, c'est-à-dire que l'esprit doit parvenir à penser ce pouvoir nouveau . Donc une fois qu'on a - et ça se passe du jour au lendemain -donc quand un garçon ou une fille est entré dans cette possibilité nouvelle, donner la vie, au fond il acquiert un pouvoir nouveau aussi, qui est le pouvoir qu'on appelle, nous, « rimbaldien », c'est-à-dire le génie créatif de l'adolescence, qui faisait dire à Goethe : le génie c'est une vie dans laquelle il y a toute une série de libertés les unes après les autres. Donc, où la création, le pouvoir créatif est lié à ce pouvoir nouveau, fabuleux, qui modifie le corps, et l'esprit, donc je dirais mental... Donc, ça c'est une première entrée en matière... Très attentif à l'état des jeunes à l'arrêt, ou déprimés ou en échec, dans les symptomatologies d'inhibition ; d'à nouveau croire en leurs capacités créatives, d'invention, d'audace, et donc dans les lieux où on a travaillé, surtout les lieux vraiment résidentiels, où ils étaient hospitalisés, on a toujours mis un accent particulier là-dessus, sur mettre en place des ateliers d'expression dans lesquels ils pouvaient expérimenter, ou découvrir en eux un pouvoir créatif. Observer... voir les gens qui travaillent encore pour moi dans ce champ-là, car moi je ne suis plus en première ligne. Donc il faut aller voir des gens qui travaillent dans des centres thérapeutiques, ici, hospitaliers, un centre appelé l'Entreliens. Là, ils sont vraiment très malades, ils sont hospitalisés. Ça vaudrait la peine d'aller voir comment travaillent ceux qui réveillent en eux cette aptitude - quand même qu'on pense extrêmement thérapeutique, - de manière ambulatoire, un centre qui s'appelle l'Entreliens, qui prennent des jeunes en arrêt scolaire. En effet, des ateliers ...les formes d'écriture sont fortement mises en valeur, mais aussi d'expressions multiples et variées, l'idée étant en effet que, quand un adolescent a une chance de pouvoir, encadré, initié, pas sauvage et brutal, invité à inventer, à se dire, d'une manière non conventionnelle, je dirais non scolaire, puisqu'on est clairement tout à fait hors école, au fond il y a là une voie d'entrée thérapeutique majeure, quels que soient les troubles présentés par eux. Donc là vous pourriez peut-être aller voir, je pourrais peut-être vous donner le téléphone des gens avec qui prendre contact. Ils pourraient vous montrer

comment on travaille, à la limite vous inviter dans leurs ateliers pour voir comment on fait travailler les jeunes eux-mêmes...

L'adolescence comme telle, et l'adolescence en souffrance, l'adolescence comme telle qui est un âge créatif, et l'adolescence en souffrance, un âge pour qui la création est devenue difficile pour des raisons historiques, individuelles, sociales, familiales, et où l'accent est mis sur l'invitation à oser retrouver en eux ce talent à l'effet thérapeutique.

E : Et vous-même, votre démarche créative ?

P : Eh bien, c'est par exemple d'avoir pu dire cela, d'avoir pu oser l'élaborer, d'avoir pu le soutenir, d'avoir pu créer un centre thérapeutique pour adolescents malades, qui ne soit pas hospitalier. L'ordre médical est à l'envers de ça, l'ordre médical aime bien l'atelier occupationnel, l'ergothérapie, donc faire des pinces à linge pour que les gens soient occupés...

E : Vous utilisiez un mot : le génie.

P : Donc, dans un milieu hospitalier, en faculté de médecine, s'intéresser à l'adolescence était déjà, je pense, audacieux... Et puis d'avoir élaboré les outils, axés sur le créatif, était, je crois, créatif en soi, parce que, clairement, il n'y avait pas beaucoup de précédents. Après on a été suivi, on a créé le premier service ambulatoire ici, le premier service hospitalier je dirais universitaire. depuis lors, il y en a eu d'autres qui se sont mis en place en Belgique, en France il y a eu quelque chose comme ça à peu près au même moment. Donc je pense que ce qui a été créatif c'est d'avoir osé penser l'adolescence comme un âge spécifique, d'avoir pensé les potentialités adolescentes comme thérapeutiques et puis d'avoir créé les outils pour en amener la preuve, clinique et scientifique.

E : Pouvoir, potentialité ?

P : Pouvoir est un mot ambigu, c'est un ... entre pouvoir et savoir. Montrer à un jeune qu'il peut, contrairement à tout le monde qui pense qu'il ne peut rien, dans le sens qu'il a en lui un potentiel, auquel il peut avoir accès, et qui va en effet lui donner une conscience de sa valeur, une identité, peut-être un projet de vie, un sens à son existence, la foi dans ses capacités. Donc ça c'est quand même un éveil,... vraiment le désir de l'éveil.

E : Et croire aussi, l'idée de croire aussi...

P : Après ça croire en soi, petit à petit l'aider à croire en lui.

E : L'idée d'outil, aussi, ça c'est ce que vous m'invitez à aller voir.

P : Tout à fait, ça vous devez aller voir. Ils sont variés, ils sont tous intéressants, il n'y en a pas de spécifique. C'est clairement des outils d'expression, donc pas par exemple un atelier de solfège, ou de l'apprentissage d'un instrument. Clairement l'écriture, en avant-plan mais il y a aussi tous les modes d'expression de type artistiques, expressif,

y compris théâtral - on travaille avec le Théâtre Poème - les jeunes en effet doivent se mettre sur des planches, apprennent à improviser, à oser un texte, à se dire, à se montrer, vous voyez, des modes de ce type-là, mais parfois aussi des outils plus multimédias, parce qu'ils sont très branchés vidéogrammes. Il y a vraiment des choses très variées. Il faut aller voir, et puis évidemment ce ne sont pas toujours les mêmes. On dépend un peu des gens qu'on engage comme animateurs, mais on demande quand même à tous ceux qui travaillent dans le centre hospitalier, c'est avoir en dehors d'une compétence clinique, donc infirmier, kiné, médecin, psychologue, d'avoir un mode d'expression particulier dans lequel ils ont une vraie compétence. Vous voyez, artistique, théâtrale, donc vraiment l'expression corporelle, donc des choses où on demande un outil de plus, pour pouvoir les employer aussi dans ce champ qui est mis à l'avant-plan, puisque médicaments,... la vie commune... qui ont un moyen d'expression ... est la voie royale de la guérison.

E : Vous avez parlé du corps...

P : Oui, il y a aussi un axe axé sur le corps,... beaucoup alors, clairement, le mouvement, marcher sauter, danser, clairement, le corps. Parfois il y a eu des ateliers de danse, par exemple - ça dépend très fort des gens qu'on a sous la main, comme adultes compétents-, mais l'accent est clairement en effet du côté du mouvement. Se dépenser ce n'est pas seulement créatif, c'est en tout cas ludique, c'est fait du bien, ça donne envie de grandir, de se mettre en mouvement,...

E : Ecrire, s'écrire, dire, se dire, il y a là...

P : Tout à fait, ça va toujours ensemble, c'est toujours pour tenter de se dire, on ne dit pas pour dire, on leur montre qu'on est intéressé par le décalage qu'il y a entre dire et dit. Qu'est-ce qu'il y a comme jeu par rapport à une énonciation, et pas du tout un énoncé. Puisqu'en effet, une fois qu'ils ont écrit, ils sont invités à lire tout haut, et puis entendre leurs textes dits par d'autres, de façon à ce que tout le monde puisse réagir. On n'écrit pas tout seul, ce n'est pas l'encouragement du bloc sur... virtualiser, donc c'est clairement un travail, pas du tout esthétisant, mais clairement sur le « tu es capable ». La plupart pensent qu'ils ne sont plus bons à rien. On les voit, parfois, ... ils restent 6 mois, 9 mois, c'est incroyable, vertigineux, le changement, y compris... « Je me croyais incapable d'écrire 3 mots, puis je vois quand même que je fais des choses dont on me dit quand même carrément l'effet, j'entends bien qu'elles sont de qualité... ». C'est « Tu n'es pas réduit à ce que tu as écrit, mais dans ce que tu as écrit, quelque chose du chemin que tu fais s'entend.

E : Et vous-même, votre vécu de mettre en place une expérience créative, la partie création ...tout votre vécu par rapport à ça...

Comment est-ce qu'on crée quelque chose sur la créativité, comment vous, vous l'avez créée ?

P : C'est évidemment pour l'avoir expérimenté moi-même. Comme étudiant et puis médecin, et puis encadrant, et puis en même temps j'enseigne, beaucoup, donc, à la fois je soigne des adolescents, mais j'enseigne à des étudiants, qui sont des... donc en médecine, ou bien qui sont futurs enseignants dans le secondaire. Donc je suis tout le temps stimulé par l'effet de transmission. Il n'y pas transmission si vous n'êtes pas créatif. Si vous vous mettez à lire votre syllabus, c'est fait : votre auditoire il est vide. Vous êtes bien obligé... Je pense qu'il n'y a transmission que d'inconscient à inconscient. Donc ... il faut se mettre dans des conditions de ... Je pense que c'est créatif, mais ce n'est pas créatif consciemment. C'est un espoir qu'il se passe quelque chose à chacun des cours, d'imprévisible. ... position anti pédagogique ... Ce n'est pas du tout des cours pour évaluer l'acquisition d'une compétence. Je sais bien qu'après un an et demi, ils ont tout oublié. J'ai envie qu'ils sortent du cours en disant : « Dans votre cours il y a des choses qui ont été dites pour moi tout seul, et qui m'ont aidé à grandir ». Ça vous ne pouvez jamais anticiper, programmer, maîtriser, et mettre en place de manière volontaire. Ça je crois que c'est clairement créatif, c'est un acte créatif dont on peut se mettre seulement se mettre dans un état d'esprit... qu'il se produise. On n'est jamais sûr qu'il va se produire ... Parfois on est plus inventif qu'à d'autres, parfois on est fatigué, et dans chacun des cours, c'est pour ça que je... il faut que je me concentre avant mon cours de quatre heures. Il faut se mettre dans un état d'esprit « intense », ... disait : « Il faut beaucoup travailler. Mais, mais avant de donner cours, il faut tout oublier, et s'arroser l'esprit de la douleur d'exister, et y mettre le feu. » Tout un programme.

E : *Et « transmission d'inconscient à inconscient »...*

P : Oui, c'est ça, tout oublier de la construction intellectuelle du cours, se mettre en état d'association libre dans lequel en effet les émergences de l'inconscient auront la voie libre..... Forcément il va y avoir des inventions. Pas toujours, mais quand même parfois des trouvailles, des audaces, des drôles de mélange d'arguments, un lapsus du professeur, quelque chose que le professeur dit à son insu, qui est une association qui touche. Le prof ne sait pas vraiment qu'il le fait, mais parfois il le sait 10 ans plus tard, en lui disant : « tiens il y a dix ans vous avez dit cette phrase, et ça m'a beaucoup marqué ». Oui là c'est clairement involontaire, mais je crois que c'est vraiment créatif. On met en place un événement, parce qu'on se met dans un état d'esprit « de », mais on n'est pas sûr que. C'est un peu comme une improvisation, mais ce n'est pas une vraie, parce que c'est quand même soutenu par un travail énorme. Mais à un moment donné ce qu'on va en dire,

on ne le sait pas d'avance, on a de grandes idées. Mais sur la qualité de la transmission et sur le côté opérationnel du passage d'inconscient à inconscient, on n'a aucune emprise. Je pense que l'artiste, il vit à peu près la même chose, non ?

E : Marquer. Donc ça marque...

P : On ne le sait qu'après coup. On ne le fait pas en disant : je voudrais marquer. On ne le fera jamais. Parfois les gens disent : j'ai été frappé. J'ai reçu un email ce week-end d'un étudiant qui m'a dit : « votre cours sur l'amour m'a influencé, marqué, j'ai été... j'ai beaucoup réfléchi,... », puis il m'a interrogé sur une partie du cours. Ça je n'ai pas après chaque cours. Et ça c'est depuis internet, avant ça on n'avait aucun écho, maintenant ils vous appellent et ils osent. C'est intéressant. Ce n'est pas toujours après le cours tout de suite, parfois ça se passe avec une autre temporalité. C'est ça le côté créatif de l'enseignement. Ne jamais donner le même cours, ne jamais transmettre le même savoir d'une année à l'autre. S'inspirer de savoirs antérieurs, se remettre dans un certain état d'esprit, se coucher tôt la veille pour être en forme, me reposer...

E : Enseignement, transmission ...

P : Je pense que c'est pour moi un geste créatif, enfin j'espère, je ne pense pas qu'il y ait transmission. Sinon, je pense que s'il y a transmission c'est qu'il y a quelque chose que le professeur n'a pas voulu délibérément transmettre. Quelque chose de son style, de sa façon d'être, de dire, d'avoir associé des idées, chose qui touche un étudiant - et puis pas un autre, d'ailleurs ! Ce n'est pas l'ensemble de l'auditoire. Voilà, c'est ça qui est intéressant. Mais je pense que c'est très proche de la démarche artistique. Celui qui expose une œuvre, il ne peut pas être sûr que tout le monde va l'aimer. Certains vont être très touchés puis pas d'autres, mais il s'est mis dans l'état d'esprit de faire cette œuvre dans l'espoir que quelque chose va émouvoir quelqu'un qui va la croiser, cette œuvre.

E : Et « Se mettre dans l'état d'esprit » ...comment est-ce que vous ?

P : Avoir certainement beaucoup travaillé, beaucoup préparé, et puis se mettre vraiment... On va entrer dans l'auditoire, un peu comme un comédien, enfin un comédien est plus tenu par un texte préétabli. Enfin peut-être comme un comédien qui fait une impro, il a une consigne puis il se débrouille, il se jette à l'eau. On est quand même devant 100, 150, 200 personnes chaque fois, donc c'est un vrai théâtre. Il faut tenir une heure, deux heures en one man show : donc il faut être reposé, en forme, avoir quelques idées, puis espérer être inspiré.

4. Talk with Jerry Gardner

E. Jerry Gardner, can you give me before enter in the depth of our subject some practical information's: date of your birth, etc.

J. Yes, I'm Jerry Gardner and I'm Associate Professor at the University of Utah, at the theater department, I'm a XXX Professor, my PHD is in Buddhism studies and theater performance. I work in the domain teach the training of actors, I teach equally in the area of Asian performance, Asian theater. I also contemporary dance and performing art from Japan : Buto and No and some aspects of Kabuki. I'm also have extensive background in martial arts in term of Tai chi, Gong fu, Wing chun Gong fu and the Wudang Qi gong meditate process. And then my other strong area of interest in study is Buddhism in which I'm an ordained lama by my teachers from Nepal and India and my name is Lama Trupten Gyaltzen Dorje. I have a school and temple located in Salt Lake City ...That's been probably for the last 15 years. My total studies in these total area's: I started when I was 12 and so I have 40, 50 years of training in these various areas. I was born in 1948 in April 24 in Guam, an island in micro pacific, in Micronesia, I should say, about 3 hours plane ride south of Japan. So I really feel my spirit from the time of my birth is more Asian than a western person. So, most of my life, I have pursuit, my studies have been Asian Subjects, Asian dance and theater, as I said tai chi and ways of performing coming from those cultures. I have been now in Salt Lake City at the University for about 14 years and our specific program deals with the training of actors XXX in bachelors of Fine Arts and try to course they go on and pursuing in ideal professional careers or to growth to go to graduate school XXto continue to develop as performers and it is our hope they ran to Broadway or TV or something like that.

E. And you are married? Do you have children?

J. Yes, I have ... I have been married, I'm married. I don't come for years because I don't want to make since to be sentence I'm not in jail. I don't know how long I have been married. I'm married ant I have a 14 years old very nice young lady who loves to study and dance. My wife is also a dancer and also she plays piano and she is also Buddhist like me and studies tai chi and takes care of the child, the little child she takes care, and also the big child!

E. Now I have an idea of your progress. The question is: I'm very interesting about creative experience. Can you tell me, Jerry, about your experience?

J. Yes Creative process, I have been especially XXX I have been talking to the students about the vision of the heart and the vision of the head and we must find a way how to open this up to become almost right to be creative, you have to be visionary, you have to have vision and the vision that you seek XXXX we are talking you don't know. You don't know what you have seen. You just go OK, how to be more open and that what to create? Let's say, I have to make dance what I want a show coming up. So I feel I want to do «Paradise lost». So my create process now first you have to pick a focal point and than from that focal point it's almost like you put it in your heart, you put it in your head and you let it cook. You can't force creativity, you can fabricate it but fabricate it creativity I think it's boring, it has no substance. But putting in your path and you let it cook and then slowly, you see others things, you've attached, something comes here. It brings energy to it. Once you have a basic idea than it begins to grow organically. Maybe it's an organic process, it has to take life as itself and than you have to make space inside your own mind, you have to make space in your own being and let it grow, you can't make it grow. So I want to do «Paradise lost», so now you have to feed it, you must feed the fog, so read Norton, William Blake, now just look, what does it mean? The descent when the angels war with guard. What does that mean? Separation. What is separation? What is my separation? So then it also has to have a personal connection. So the creative process, I think has to exist within and without and you have to let them have a dialog. You have to be in that movement between the inner aspects and the outer aspects, something is growing out and something is coming in and then there's a merger. So, the origin of the creative process, I think, it has to grow within in the visual in relationship with things around them an also in relationship to things XXX in. Someone may say a word and you go on.

It plugs then to that it's sort of like a wood x, it sort of fits in, and when that piece comes in then it charges another piece you didn't know it's reveals. So I think again the creative process is one of revelation. So you have to be perhaps in a secret divine space where you can receive the revelation of creation. Thus our creation comes to us, it is part of our own being, I think because without the ability to create, we, as the society, we wouldn't have survived, if we did not have the inner process already included in us and I think the creative process is already a part of our being. Primitive man looks out if he sees a stick, maybe it becomes a tool, maybe it becomes a weapon, it becomes a support for house. He doesn't know, she doesn't know. It's the evolution of our own being, it's creative so in order to live we have to be creative, if we don't create, we don't live. If we don't live, we don't exist. If we don't exist, there is no humanity. So then humanity's existence

and creative process must go hand in hand. Now but if we talking about creativity from artistic standpoint how we truly create, the art of creativity in something you bring to the stage or you write, the great poets, Shakespeare, the great films makers, they have visions something I give you the word trans, they have been transported, to be in trans, to become possessed, something must possess you and it comes in like a worm, like worm in your brain and it just sort of keeps moving and moving and moving and perhaps in the process, it maybe just by accident, it unlocks something, something you didn't know was there, but it trips, you know, and then you see it but you have to have the ability and the desire to exist in that unknown space. Some people want they know everything, this point, that point, that point, what I've been saying of XX that's creative process I don't know, who has the results of my knowing. I'm sitting here now I didn't know if I left or rest there yesterday. I didn't I will be here today. So, this is creative process, It just happened, right? So, now I'm sitting here and I'm looking out «Oh, I'm in Belgium, It's raining XXX Oh that's fantastic». So, now this moment is part of my creative process. So moment to moment the creative process and the creative involvement, if we can plug in to it, I think it's arising. Every moment is a moment of creation because I don't know what kind of things can come next? But if I plan every moment, it's not creative then boredom, then insanity, then death, then no creation. I can't create in boredom. So we have to have a further feel and we have to put ourselves I think in places that we don't know. Put ourselves in places that we don't know and if we don't know then from the unknown, the next thing comes to me that's creative, you let something arise. To be you have to have a vision, you have to be and see it, than you can see it, than oh take it you tell me oh, from the center take, so from the center take the energy in and than now let it come up. It can manifest itself in creative way : productive, transformative, or it could be destructive but both, in order to create, we need both. We need destructive and we need the transformative creator, that we have life, like you mention ballet the bottom, the divine being of creation but longer, longer divine being of destruction but they don't destroy each other. Creation and destruction must blend hand in hand, therefore again we have life. Yin and Yang must go hand in hand, than we can have life. So in the same thing, I think we have to have the knowing and the unknowing collide, and then a third thing comes out of that that's the creative process but we don't know comes from: I know this, I don't know that, put them together. What do we get? So I'm asking myself if you say what is my creative process? It is one way is to put myself in a state of being lost. I don't know what I need to do, where I'm going? So I must ask the questions that have no answers right now. Sometimes we don't know, everybody ask a question but they already

know the answer too. If you already know the answer, what can you do? You can't do anything, but I don't know the answers than I'm in a state of being uncomfortable. Then what I mean uncomfortable, than I push down and again I go back to high and push down. My nature I want to push up, that's creation. Mountains is a energy working up this way, mountains must come up. So I want to be pushed, push me, like in a Buto «Ah push me» «Hit me» I want to feel something. In our society, you become complaisant and dead so how can you grow if you don't grow than you can't create. No creation, no growth. So something has to push us. When we are pushed, than we are forced, we are forced to create. This is, I'm looking on my own process. Give myself something I don't know, put myself in a situation I have no name with not being. You go out engaged people when you driving a car look around. What do you see? Like a little child «Oh, oh» They don't know what they see, just they see it and a later on XXX. Right now I see out, rain is falling. So maybe Monday, I'll tell the students I want you to be as soft as the rain of Belgium ... smiles. But they don't know Belgium. So they must try to use their imagination. So to stimulate the imagination in ways that we know we don't think. What is the softness of the rain of Belgium? I don't know yet, but I can see it now. So now I can think how, how to become as soft as the rain of Belgium? So I can use that imagery now, but if I I was never sitting here, then I can not to say that. So that becomes now a part of my vocabulary. So I think one of my teacher say «You must stimulate all your senses than stimulate true words». So we have true words and we have imagination, what we smell, what we feel, you know like the floor, everything like big crystal, this energy from that crystal, right. So all those things are now in my head. Now let them cook don't try to wire two eyes looking and then there's the crystal, and then there's the wood floor going on the step in. When I see your steps so we're here reminds me the paw because they make every thing out going on the step. But then when you look outside small house, so square, not big house ... so every moment changing and I think also in a creative process is be willing to change. Be willing to embrace change, moment to moment, because change is coming. Change is moment to moment as raining this morning. It's talking the time to be. So we are being in time right now, this is time being but it's not «for the time being» that's something we say «for the time being, it is what I do». No, this is time being, we're being in time and if we can be present in a moment of time, then something will come out of this moment. We know from Asian way, we have common, we have connection, we have life family and we are tight together through, through our masters and through our ancestors. So, where are XXX enough? Before it was in our time. So we didn't need, now is our time but we haven't limited meet but in a creative process, we don't know what's coming next. How

even XX little bit today, how commonly really thinking «Oh I must correct this , correct that ... cooking in my mind. This is like you gain me information, this is information, not the thinking information. It's information, oh, you know, touching, oh information. So now I have this information ohhhh!

Now, this is also creative how this is come back out now? So when I go back into the stupstupp ... Ok I feel. Now how does it bad? How does it move? So when I think about how to create everything, everything but the main thing is, at all I told myself is open your heart, open your mind but then (long breath) change them: put your mind where your heart is and put your heart where your mind is and then chhhh (long breath) and then bring them together. So when heart and mind meet in unity and you let go in time being, then perhaps, you can create something, something will come out of you. And than, you can see it «Oh, oh that's ... I will follow that!» So, this is I'm trying to think now is ... sometimes we think what do you want to say? I don't know, I don't have anything to «say». Everybody wants to say about society and about economics and about this. I want to speak from the dream: the dream is coming from the place of the unknown. So this is what is your heart about? It's about the dreaming ... (smiles) I don't you'd have some social statement and not really I just want to make dream because without dreams, again, we don't have creation if Einstein didn't dream, then what would we have? We don't have anything. It's like the same thing, you had a dream about this house, this is your dream, it came from your dream. Now you dream is to make quiet, so you keep dreaming and dreaming. For me that's the creative process. We enter into a state of openness where we can allow our dreams to come up and then we keep putting energy into the dream and then it manifest in its physical aspects. So, first from the metaphysical to the physical and than from the physical it again feeds the metaphysical: so connection. So I think, again, in order to truly be creative, you have to be connected, and in order to be connected, you have to feel. If you don't want to feel, then how can you create? Because, no feeling? Then you are not connected to life. So life and creation and feeling and dreaming, all these things are very important. And also taking the time to be alone, let your mind become quiet. So, now all wait, but empty, space. So like Einstein says «Why should I try to remember what I can write down? « So human write many things down and by writing them down then you create more space and you leave this space alone. And, see what again what comes in that space. I've tried to do that to this. Have a show, have a project and then leave it alone. And then not worry XXX more than that, every time, something surfaces, you see something ... Paradise lost, what does it mean? It's a descent the Lucifer angels, they descend from heaven, how? We need a sky rope, but a sky rope is an old concept from shamanism that

we were connected to the gods through the sky rope. But it is again a connection to the mythology: there is gods around, and there's the descent whether they come down to the sky rope and what happens when they touch the feet to the earth? Pam! They lost their connection. So, if I cannot be connected to gods, then I will be connected to earth. I will rule her and make it help. It will be my domain. So who is in the domain of the earth? Humans, but what humans want? Humans want to go back. So now struggle, again out of the struggle, out of descent, out of separation, again we have creation. So this is I'm thinking about the show is about descent and it is about separation, it's about the yearning to return, to be with our god and to re establish our connection to our divine. We all want to the connect, but we look a little bit lazy because it's a lot of work. So we would prefer to live in the hell (smiles). So then, now we must show, you have resigned yourself to live in hell. Why don't you look up? So then I think some myself make sure you look up, make sure you look up. When you look up, when you look out, when you make a connection, this is creation and it beat us and wise up. We don't know we don't need to know. I just think we have let our self know. Let our self know and then do. It's like a small child. Small child come any watching and do mmmmmmm what are you doing? Mmmmmmm It's airplane, no, this is XXX, nonono, it's airplane. Ok mmmm like that, I know what's a stone, so that, child can transform the ordinary into extraordinary. So again, we must re connect like the tai chi, this is follow the way of the woman and become like a child, innocent child, not foolish child. So, the innocence of a child and the receptivity and the softness and the openness of a woman, except now how society is changing, woman want to be crXXX and the child wants to be old. Nobody wants to play. So I think again back to be creative, you have to play and see like a child. So we need method like XXX we have to peel the onion away but onion of rigidity. So, onion is ktchhhhhh, we change do anything. So (deep breath) peeling away, peeling away, peeling away, until, we get to the end to discover it's there but don't be afraid, leap into the abyss of the emptiness because it's where the creation lies. Creation is arising from emptiness, this is what a universal say, from the emptiness and the vastness of space, here we are. So, I would not continue to try to do the same things everyday. Enter into the state of openness, emptiness and let go and just be present. How can I just be present? And when I'm present, perhaps something will come to me ... yeah, yeah, something please come to me, every morning, please as my teacher please bless me, but not just me. We must, we're asking for me, so you can give to the others, I think, you can be also creative when you stop being so self-centered and other-centered. How can I give to other people? Because when you give to them, then it gets back to you, and that feeds you then open I think even more. And fear, fear and

doubt, you doubt you'll be able to do it, it catch you off. I'm fearful but I'm not doing in the right way I talk to students. The reason you don't do it is because you want to be right. You want to be right and you want to be comfortable. I don't want you to be right and I don't want you to be comfortable. So, therefore I want to set up the process. So, you're wrong and you are uncomfortable. So what do you do now? You have to confront, you have to push against something and at that moment, creation. You have to create some way to go through it, and then you discover something you did not. Then, you see you can do it, your mind opens and your view changes. So, this is just raining force I don't know this is what you're after or not. But this is what I'm trying to do now. Why do I come to France? I ask myself. Why do I keep coming here? What am I to discover? What am I to teach? Who am I to meet? Who am I in XXX the right with? Am I growing as a result? Do I go back to America do I see things any different? Am I coming back? I keep asking me these questions because I want to come and be in a different environment. I want to go back to America and try to see things in a different way but I want to come to France also and perhaps present things in a different way ... I ... you know ... being in 62 So XX I hear people say, oh, and died 70 XXX

Practice tai chi every day but there's no guaranty anything. So, then you go my mind feels open and sharp, but what else? What else is there? You know that puhhhhh but it's not like that, it's just a gradual process and it happens and you recognize if you pay attention. You recognize you in the middle of it and you follow it. So, mindfulness and awareness is what I was thinking about this morning prior to coming. Mindfulness and awareness: just pay attention. How do you meet? Who do you meet? Just be open. So I heard the doorbell: ding ding! Oh! Downstairs dadadaaa my hand X shift around, oh he is very nice man ... yeah, so immediately oh he stop to talking to me ok like we met before, so to me unfold a creative process ... how to take that energy, always ready to meet the moment at new. Don't think: oh he's going to be like this, he's going to be like... always ready to meet whatever, always open to the moment. Dogen ji from the Zen school «Buddha is always present» the same as we say tai chi is already present, this is tai chi that's bird flying, so everything is tai chi. So how do we live tai chi moment to moment. The students think that tai chi issss if you think this tai chi, don't come back to my school, stop because you want to catch the tai chi, you won't do tai chi when you stop doing this form, like you were saying and in the same way when you are trying to be creative. No. when you just allow creativity to happen, it happens than perhaps something ... something comes.

4. Entretien avec Jerry Gardner

E : Jerry Gardner, avant d'entrer dans le vif du sujet, pouvez-vous me donner quelques précisions pratiques : votre date de naissance, lieu, etc. ?

J. : Mon nom est Jerry Gardner. Je suis assistant; je devrais dire professeur associé depuis 10 ans à l'Université d'Utah, au département théâtre. Mon doctorat est en études bouddhiques et performances de théâtre. Je travaille dans l'entraînement d'acteurs et également dans celui du spectacle asiatique, le théâtre d'Asie. J'aborde également la danse contemporaine et l'art de la représentation au Japon : le Buto, le No et quelques aspects du Kabuki.

J'ai aussi une formation poussée dans les Arts martiaux, en termes de Tai chi, de Gong fu, Wing chun Gong fu et sur la méditation Qi gong du Wudang. Mon autre puissant centre d'intérêt et d'étude est le bouddhisme, dans lequel je suis ordonné Lama par mes maîtres népalais et indiens, et mon nom est Lama Trupten Gyaltse Dorje. J'ai une école et un temple situé à Salt Lake City présente là depuis les 15 dernières années. L'ensemble de mes études dans les différents domaines. J'ai commencé à l'âge de douze ans, donc j'ai entre 40 et 50 ans d'entraînement dans ces divers domaines.

Je suis né le 24 avril 1948 à Guan, une île du Micropacifique, en Micronésie. Je dirais, à trois heures d'avion au sud du Japon. Donc je sens que mon esprit, depuis le temps de ma naissance, est plus asiatique qu'occidental. Et pour la plus grande partie de ma vie écoulée jusqu'à présent, mes études ont eu des sujets asiatiques : danse et théâtre d'Asie, comme je le disais, Tai chi, et d'autres modes de représentation spectaculaire issus de ces cultures.

Je suis maintenant à Salt Lake City, à l'Université, depuis environ 14 ans, et notre programme spécifique est dirigé sur l'entraînement des acteurs, où ils peuvent acquérir une licence en beaux-arts. Ce programme essaie de les doter pour l'entame de carrières professionnelles idéales, ou pour poursuivre comme gradué et se développer comme artistes de spectacle. Et c'est notre espoir qu'ils atteignent Broadway, la télévision ou d'autres choses du même genre.

E : Et vous êtes marié, avez-vous des enfants ?

J. : Oui, j'ai été marié. Je suis marié depuis... Je ne compte pas les années car je ne veux pas que cela ressemble à une punition. Je ne suis pas en prison. Je suis marié et père d'une gentille demoiselle de 14 ans, qui aime les études et la danse. Ma femme est également danseuse, et elle joue du piano. Elle est bouddhiste comme moi, et étudie le Tai chi. Elle

prend aussi soin de notre enfant, des enfants... le petit et le grand !

E: J'ai maintenant une idée de votre parcours. La question est que je suis très intéressé par l'expérience créative. Pouvez-vous me parler, Jerry, de votre expérience ?

J. : Oui, le processus créatif. J'y ai songé particulièrement ces derniers temps. Puisque j'ai parlé aux étudiants de la vision du cœur et de la vision de la tête. Et nous devons trouver un moyen d'ouvrir celle-ci. Pour être créatif, vous devez être visionnaire, vous devez avoir une vision, et la vision que vous recherchez... vous ne savez pas ce que vous avez vu. Seulement, vous y allez. Bon. Comment être plus ouvert, et que créer ? Disons que je dois faire la danse pour un spectacle à venir. Je sens que je veux faire « Paradis Perdu ». Maintenant, le processus créateur : vous devez choisir un point focal et ce point focal, c'est comme si vous le mettiez dans votre cœur, comme si vous le mettiez dans votre tête et vous le laissez mijoter. Vous ne pouvez pas forcer la créativité. Vous pourriez la fabriquer, je pense que c'est ennuyant, ça n'a pas de consistance. (Mais la fabriquer est générateur d'ennui et d'inconsistance). C'est comme si vous la mettiez dans un pot et la laissez mijoter. Et doucement, vous voyez autre chose. Vous êtes touché par ce qui arrive. Quelque chose arrive qui lui apporte de l'énergie. (Ça lui apporte de la marchandise. Mais plutôt, en le mettant dans votre cœur et le laissant mijoter, vous voyez d'autres choses que vous avez attachées, quelque chose vient ici, qui lui apporte de l'énergie.). Quand vous avez cette idée basique, alors ça commence à croître de manière pas vraiment organique. C'est peut-être un processus organique, qui doit prendre vie de soi-même. Et vous devez faire de l'espace dans votre esprit, dans votre être, et le laisser croître. Vous ne pouvez pas le faire croître.

Bon. Je veux faire « Paradis Perdu ». Alors maintenant vous devez le nourrir, nourrir ce brouillard. Donc lisez Norton, William Blake. Et maintenant, regarder seulement. Qu'est-ce que ça signifie ? La descente, quand les anges sont en guerre contre le gardien. Qu'est-ce que ça veut dire ? La séparation. Qu'est-ce que la séparation ? Qu'est-ce que ma séparation ? Donc, alors, il faut que ça ait une connexion personnelle. Je pense donc que le processus créateur doit exister dedans et dehors. Et vous devez laisser dialoguer ce dedans et ce dehors. Vous devez être présent à ce mouvement entre les aspects intérieurs et extérieurs. Quelque chose est en train de grandir vers l'extérieur, et quelque chose est en train d'entrer, et alors il y a fusion.

Donc, l'origine du processus créatif : il doit grandir à l'intérieur, dans le visuel, en relation avec les choses à l'entour. Quelqu'un peut dire un mot et vous démarrez.

Ça se branche alors, ça s'emboîte comme un « Rubrick's ». Ça change une autre pièce, que

vous ne connaissiez pas et qui est révélée. Donc je pense que le processus créatif est celui d'une révélation. Donc vous devez peut-être vous trouver dans un espace divin secret où vous pouvez recevoir la révélation de la création. Donc notre création vient à nous, c'est une part de notre être. Je le pense, parce que sans la capacité de créer, nous, comme société, nous n'aurions pas survécu, si nous n'avions pas eu ce processus intérieur déjà en nous. Et je pense que ce processus créatif est déjà une part de notre être.

L'homme primitif cherche s'il voit un bâton, qui peut-être deviendra un outil, peut-être une arme, peut-être un soutien pour sa maison. Il ou elle ne sait pas. C'est l'évolution de notre être. Pour vivre nous devons être créatifs. Si nous ne créons pas, nous ne vivons pas. Si nous ne vivons pas, nous n'existons pas. Si nous n'existons pas, il n'y a pas d'humanité. Dès lors, l'existence de l'humanité et le processus créatif doivent aller main dans la main.

Maintenant, si nous parlons de la créativité du point de vue artistique : Comment nous créons vraiment. L'art de la créativité est quelque chose que nous apportons à l'étape... ou vous écrivez... Les grands poètes, Shakespeare, les grands cinéastes, ils ont les visions. Je vous donne le mot « trans » : ils ont été « trans » portés, être en « trans » e. Etre possédé. Quelque chose doit vous posséder, cela vient comme un ver, un ver dans votre cerveau, et en quelque sorte il ne fait que bouger, bouger... Et peut-être, dans ce processus, peut-être simplement par accident, cela déverrouille quelque chose, quelque chose que vous ne saviez pas être là. Ça voyage. Et alors vous devez avoir la capacité et le désir d'exister dans cet espace inconnu. Des gens veulent tout connaître, telle chose, telle autre chose, ce que j'étais en train de dire... Je ne sais pas qui a le résultat de ma connaissance.

Je suis assis ici ; je ne savais pas, hier, si je partais ou si je restais. Je ne voulais pas être ici aujourd'hui. Ainsi, c'est le processus créatif. C'est juste arrivé, n'est-ce pas ? Bon, maintenant je suis assis ici, et je regarde dehors. « Oh, je suis en Belgique, il pleut, c'est un mouton, c'est fantastique. » Donc maintenant ce moment fait partie de mon processus créatif.

De moment en moment, le processus créatif et l'engagement créatif, si nous voulons nous y brancher, je pense que ça surgit. Chaque moment est un moment de création, parce que je ne sais pas quelle chose peut venir tout de suite après. Si je planifie chaque moment, ce n'est pas créatif, c'est l'ennui, puis l'aliénation, puis la mort, puis la non-création. Je ne peux pas créer dans l'ennui. Nous devons avoir une sensation plus loin. Et nous devons nous mettre dans ces lieux que nous ne connaissons pas. Et si nous ne connaissons pas, alors de l'inconnu une nouvelle chose vient à moi. C'est créatif, vous faites que quelque chose se lève. Pour être vous devez avoir une vision, être et la voir. Ainsi, du centre,

prenez l'énergie et laissez-la remonter. Cela peut se manifester de manière créative : productrice, transformatrice, ou bien destructrice. Mais nous avons besoin des deux pour créer. Nous avons besoin du créateur par destruction et nous avons besoin du créateur par transformation... Création et destruction vont se mélanger, main dans la main, alors nous avons la vie. Yin et yang doivent aller main dans la main, alors nous avons la vie. Donc, dans la même chose, je pense que nous devons avoir une collision entre le connu et l'inconnu, alors une troisième chose surgit de là. C'est le processus créatif... Je sais ceci, je ne sais pas cela, mettons-les ensemble : qu'est-ce que nous obtenons ? Donc je me demande si vous savez : quel est mon processus créatif ? C'est une manière de me mettre en état d'être égaré. Je ne sais pas ce que je dois faire, où je dois aller. Donc je dois poser maintenant les questions qui n'ont pas de réponse. Parfois, nous ne savons pas. Ils posent tous des questions, mais ils connaissent déjà la réponse. Si vous savez déjà la réponse, qu'est-ce que vous pouvez faire ? Rien. Mais je ne connais pas les réponses, je suis dans un état d'inconfort. Ce que j'entends par « inconfort » : je pousse vers le bas, je reviens de nouveau en haut, je pousse encore vers le bas. C'est dans ma nature de pousser vers le haut, c'est ça la création. Les montagnes, c'est une énergie qui travaille en montant. Les montagnes s'élèvent. Je veux être poussé : « Pousse-moi ! », comme dans un Buto, « Pousse-moi, frappe-moi ! » Je veux sentir quelque chose. Dans notre société, on devient complaisant. Et mort. Et comment peut-on créer si on ne grandit pas ? Si on ne grandit pas, on ne peut pas créer. Et pas de création, pas de croissance. Donc quelque chose doit nous pousser. Quand nous sommes poussés, nous sommes forcés, forcés à créer.

Ceci dit, c'est mon propre processus. Me donner quelque chose que je ne connais pas, me mettre dans une situation pour laquelle je n'ai pas de nom et pas d'être. Vous sortez, allez engager des gens, lorsque vous conduisez, regardez autour de vous : que voyez-vous ? Comme un enfant. Il ne sait pas ce qu'il voit. Simplement il le voit. Maintenant, je vois dehors la pluie tomber. Donc, peut-être, lundi, je dirai à mes étudiants : je veux que vous soyez aussi doux que la pluie en Belgique. Mais ils ne connaissent pas la Belgique. Donc ils doivent essayer d'user de leur imagination. Stimuler l'imagination dans des manières que nous ne pouvons pas penser. Quelle est la douceur de la pluie en Belgique ? Je ne le sais pas encore, mais je peux le voir maintenant. Alors je peux penser : comment devenir aussi doux que la pluie en Belgique ? Je peux utiliser cette imagerie maintenant. Mais si je n'avais jamais été assis ici, je n'aurais pas pu dire ça. Ainsi cela devient une part de mon vocabulaire. Un de mes professeurs disait : « Tu dois stimuler tous tes sens et stimuler les vrais mots ». Donc nous avons les vrais mots et nous avons l'imagination. Ce que nous humons, ce que nous sentons, vous savez, comme ce parquet, tout, comme ce gros

cristal, l'énergie qui sort de ce cristal. Bon. Toutes ces choses, je les ai maintenant en tête. Laissons-les mijoter. Ne pas chercher à les lier, deux yeux regardent. Ce gros cristal, ce parquet de bois, et les traces dessus. Quand je vois vos traces, ça me rappelle des pattes, parce que tout vient sur les traces. Mais alors, quand vous regardez dehors : petite maison carrée, pas grande... Chaque moment change et je pense que dans un processus créatif je dois vouloir changer, embrasser le changement, moment après moment. Parce que le moment vient. Je parle du temps d'être. Nous sommes dans le temps, maintenant. Le temps est. Ça ne veut pas dire « pour le moment, je suis en train de faire cela », non, c'est le temps d'être, nous sommes dans le temps. Et si nous sommes présents dans ce moment du temps, quelque chose sortira de ce moment. Nous le savons à la manière asiatique, nous avons une connexion, une vie de famille, nous sommes reliés ensemble, à travers nos maîtres, nos ancêtres.

Avant, c'était dans notre temps, nous n'en avions pas besoin. Maintenant c'est notre temps, nous en avons une rencontre limitée. Mais dans un processus créatif nous ne savons pas ce qui vient après... Comment réellement et communément penser : je dois corriger ceci, je dois corriger cela ? Ça mijote dans mon esprit. Comme si vous m'apportiez l'information, cette information, pas l'information pensée. Toucher, c'est de l'information.

Maintenant c'est également créatif : quand je retourne sur mes pas. Bien. Je sens... comment est-ce que ça remue ?

Quand je pense à : comment créer chaque chose, tout sauf le principal, tout ce que je dis c'est : ouvre ton cœur, ouvre ton esprit. Mais change-les. Mets ton esprit là où est ton cœur, et ton cœur là où est ton esprit, puis réunis-les. Ainsi quand l'esprit et le cœur se rencontrent en unité, et que vous laissez aller dans le temps d'être, vous pouvez créer quelque chose, quelque chose peut sortir de vous. Et vous pouvez le voir : Oh ! C'est ça ! Je vais le suivre ! Ce que j'essaie de penser maintenant. Parfois nous pensons : qu'est-ce que tu veux dire ? Je ne sais pas, je n'ai rien à « dire ». Chacun veut parler, à propos de la société, de l'économie, à propos de ceci ou cela. Je veux parler depuis le rêve. Le rêve vient du lieu de l'inconnu. C'est ça. A propos de quoi bat votre cœur ? A propos du rêve. Je veux faire le rêve, parce que sans le rêve, de nouveau, nous n'avons pas de création. Si Einstein n'avait pas rêvé, qu'est-ce que nous aurions eu ? Rien. C'est la même chose : vous avez rêvé de cette maison, c'est votre rêve, elle vient de votre rêve. Maintenant vous rêvez d'y mettre la paix. Vous continuez à rêver, à rêver. Pour moi, c'est ça le processus créatif. Nous entrons dans un état d'ouverture quand nous pouvons permettre à nos rêves de monter à la surface. Et puis, nous continuons à insuffler de l'énergie dans le rêve. Alors il se manifeste dans ses aspects physiques. Donc d'abord du métaphysique

au physique, et puis le physique nourrit en retour le métaphysique : donc connexion. Je pense donc que pour être créatif vous devez être connecté. Et pour être connecté, vous devez sentir. Si vous ne voulez pas sentir, comment pouvez-vous créer ? Pas de sensation. Vous n'êtes pas connecté à la vie. Donc vie et création, sensation et rêve, tout cela est important. Et aussi prendre le temps d'être seul. Laisser votre esprit s'apaiser. Maintenant tout attend dans un espace vide. Comme dit Einstein « Pourquoi devrais-je essayer de me souvenir quand je peux l'écrire ? ». Donc les humains écrivent beaucoup de choses. Et en les écrivant vous pouvez créer plus d'espace et vous laissez cet espace tranquille. Et de nouveau vous voyez ce qui vient dans cet espace. J'ai essayé de faire cela. Avoir un projet, un spectacle et le laisser reposer. Ne pas s'en préoccuper. Chaque fois quelque chose monte à la surface. Vous voyez quelque chose.

Paradis Perdu, qu'est-ce que ça signifie ? C'est une descente, les anges de Lucifer descendent du ciel, comment ? On a besoin de l'échelle de corde qui descend du ciel. C'est un vieux concept chamanique, que l'on est connecté aux dieux par l'échelle de corde qui descend du ciel. C'est encore une connexion à la mythologie. Il y a les dieux là autour. Et voilà, la descente, s'ils empruntent cette voie de l'échelle de corde descendant du ciel. Et que se passe-t-il quand leurs pieds touchent terre ? Bang ! Ils perdent la connexion.

Donc si je ne peux pas être connecté aux dieux, je serai connecté à la terre. Je vais la régler et faire qu'elle me serve. Elle sera mon domaine. Qui est sur le domaine de la terre ? Les hommes. Que veulent les hommes ? Remonter. Maintenant le combat. A nouveau, du combat, de la descente, de la séparation naît la création. Je réfléchis que le spectacle parle de descente et de séparation. De la soif du retour, d'être avec les dieux, rétablir la connexion à notre divinité. Nous voulons tous être rétablis dans cette connexion, mais nous nous sentons un peu paresseux, parce que c'est beaucoup d'efforts. Donc nous préférons vivre en enfer. Nous semblons nous être résignés à vivre en enfer. Pourquoi ne pas regarder vers le haut ? Je pense qu'un certain moi s'assure que vous regardiez vers le haut, au-delà. Quand vous faites une connexion, c'est une création...

Nous ne savons pas, nous n'avons pas besoin de savoir. Je pense juste que nous devons nous laisser connaître. Et puis faire. Comme un petit enfant, il vient et (bruit de moteur)

« Qu'est-ce que tu fais ? »

« C'est un avion »

« Non, c'est un cailloux »

« Non, c'est un avion »

Comme ça, puis il dit : « Je sais que c'est un caillou ! »

Cet enfant peut transformer l'ordinaire en extraordinaire. Donc à nouveau il faut refaire

la connexion. Comme en Tai chi, suivre la voie de la femme et devenir comme un enfant, un enfant innocent, pas fou. Donc, l'innocence d'un enfant et la réceptivité, l'ouverture d'une femme.

Personne ne veut jouer. En repensant à la créativité, vous devez jouer et voir comme un enfant. Nous devons peler l'oignon de la rigidité. Après, nous pouvons tout faire, tout changer. Peler, peler, peler l'oignon. Ne pas s'effrayer, plonger dans l'abîme du vide, là est la création. La création surgit du vide. Je ne devrais pas continuer à essayer de refaire les mêmes choses chaque jour. Entrer dans un état d'ouverture, de vide, laisser aller et être présent. Comment puis-je être juste présent ? Et peut-être, si je suis présent, quelque chose va venir à moi. Oui, que quelque chose vienne à moi pour me bénir, mais pas seulement moi. Nous demandons pour nous, ainsi nous pouvons donner aux autres. Vous pouvez être créatif quand vous cessez d'être centré sur vous-même, mais plutôt sur les autres. Comment puis-je donner aux autres ? Car quand vous leur donnez, cela vous revient, cela vous nourrit.

La peur, le doute. Vous doutez que vous pourrez le faire. Cela vous détache. J'ai peur de ne pas faire bien. La raison pour laquelle vous ne le faites pas, c'est que vous voulez être bien. Etre bien et confortable. Je ne veux pas que vous soyez bien et confortable. Dès lors je mets en route le processus. Vous vous trompez et n'êtes pas confortable. Qu'est-ce que vous faites maintenant ? Vous faites front. Vous poussez contre quelque chose et à ce moment, création. Vous découvrez un moyen de passer à travers et vous découvrez aussi quelque chose que vous n'aviez pas pensé. Alors vous voyez que vous pouvez le faire. Votre esprit s'ouvre et votre vue change. Donc, c'est une force aléatoire que je ne connais pas qui me dira que faire ou non. Mais c'est ce que j'essaie de faire maintenant.

Pourquoi je viens en France ? Je me le suis demandé. Pourquoi ai-je continué jusqu'ici ? Qu'est-ce que je vais découvrir ? Qu'est-ce que je vais enseigner ? Qui vais-je rencontrer ? Est-ce qu'il va en résulter que je grandis ? Est-ce que je vais rentrer en Amérique en voyant les choses différemment ? Est-ce que je vais revenir ? Je continue à me poser ces questions, parce que je veux revenir et être dans un environnement différent. Je veux retourner en Amérique et voir les choses différemment. Mais je veux aussi revenir en France et présenter les choses d'une manière différente. J'ai 62 ans et quand j'entends les gens dire que l'on meurt à 70 ans, je ne les comprends pas. Je me sens en pleine forme, pratique le Tai chi chaque jour, mais il n'y a aucune garantie. Mon esprit se sent ouvert et aiguisé, mais qu'est-ce qu'il y a d'autre ? ... C'est un processus graduel, cela se passe et vous le reconnaissez si vous y prêtez attention. Vous vous reconnaissez dedans et vous le suivez. Donc attention et conscience : soyez juste attentif. Comment rencontrez-vous ?

Qui rencontrez-vous ? Juste être ouvert. Oh ! En bas !... Ma main se déplace... Oh ! C'est un homme aimable, il me parle tout de suite comme si on se connaissait déjà. Cela ouvre le processus créatif. Comment prendre cette énergie ? Etre toujours prêt à rencontrer le moment à neuf. Ne pas penser : il va être comme ceci, comme cela... Etre toujours prêt à rencontrer « n'importe quoi ». Etre toujours ouvert au moment. Dogen Ji, de l'Ecole Zen « Bouddha est toujours présent ». On dirait la même chose du Tai chi, déjà présent. C'est le Tai chi : l'oiseau qui vole, donc tout est Tai chi. Comment vivre le Tai chi ? Instant après instant. Les étudiants pensent que... est Tai chi. Si vous pensez que c'est ça, le Tai chi, ne revenez pas à mon école, vous voulez « saisir » le Tai chi. Vous ne ferez pas le Tai chi en cessant de faire cette forme... Comme vous disiez, de la même manière, quand vous essayez d'être créatif... Quand vous permettez à la créativité de se passer, il arrive que, peut-être, quelque chose... quelque chose vienne.

5. Entretien avec Eric Panichi

EC : Eric, pourriez-vous me parlez de l'expérience créative, dans vos arts, dans vos pratiques ?

EP : C'est une question très large. Pour y entrer, j'aurais d'abord tendance à dire que pour moi, c'est difficile d'en parler sans la relier, la relier à l'expérience personnelle et donc c'est très difficile de sortir de cette expérience-là et la mettre là, sur la table, pour l'objectiver. Parce que dès l'instant où je fais ce geste, si j'essaie de penser cette expérience créative automatiquement, je la coupe. Donc, dans mon travail, sur cette expérience créative ... Un des premiers outils, un des premiers exercices que je me suis efforcé de pratiquer, c'était justement de mettre en veilleuse cette pensée objective pour rentrer plutôt dans le monde de l'image ou de l'intuition où la pensée objective reste là, à l'arrière plan, parce qu'elle ne disparaît pas complètement, mais où elle ne vient plus censurer ce qui est de l'ordre d'une sensation ou d'une intuition parfois complètement irrationnelle ... Alors voilà, moi, je dirais d'abord ça.

Et puis alors après, je dirais ... ceci étant posé ... le créatif ... pour moi ce serait de m'aligner avec un processus qui suppose des étapes que je ne connais pas forcément ; donc qui va s'inscrire dans le temps, qui va s'inscrire dans une durée ... à travers lequel je vais travailler avec des éléments qui sont très intimes, qui sont de l'ordre de l'émotion, du sentiment, de la sensation corporelle, mais aussi de l'intuition en sachant que ces matériaux-là, je vais en rendre compte en leur donnant une forme. Mais cette forme-là, elle est tout à fait transitoire, elle va tout le temps, cette forme-là, être remise en question. Et pour ça, il y a une nécessité qui est la durée, ça va de pair avec le processus. Ça m'a l'air assez abstrait quand je le dis comme ça, mais ... on peut entrer dans des anecdotes ou ...dans des exemples.

EC : Dans des exemples...

EP : Bon, par exemple, dans mes trois domaines de préoccupation qui sont d'une part la consultation ... Donc comment est-ce qu'on va la définir la consultation que je mets en place ...? La consultation que j'ai mise en place, c'est déjà en soi le fait de tout un processus créatif puisque ça s'appuie à la fois sur la psychologie des profondeurs de Carl Gustav Jung, ça s'appuie sur les aspects pratiques de certains systèmes comme l'astrologie, ça s'appuie sur un dialogue avec l'image qu'on pourrait qualifier de divinatoire, bien que je tiens très fort à ce que ça ne soit pas confondu avec la démarche divinatoire au sens superstitieux du terme. Et déjà rien que ces trois éléments-là, il y aurait peut-être

plus, je n'ai pas préparé préalablement. Déjà rien que ces trois éléments-là, pour leur permettre d'interagir, il a déjà fallu que je me laisse glisser dans un processus créatif. Pour articuler ces trois éléments-là d'une part et pour d'autre part pour aussi les mettre à la disposition de l'autre dans le contexte d'une relation d'aide. Et là aussi, la relation d'aide, je trouve que c'est un terrain où la créativité, elle est inépuisable puisque entre ce que l'on apprend dans les écoles ou dans les formations à propos de la relation d'aide et ce qui se vit concrètement dans la rencontre de l'autre, il y a plein de situations où la conscience objective rationnelle est mise en échec et où il faut absolument s'autoriser à glisser dans ce processus créatif pour rencontrer l'autre d'une manière qui lui permet lui de se découvrir autrement par ce mystère qui est la relation d'aide. Voilà, dans ce processus de consultation, là il y a déjà un premier élément où viennent se glisser toutes sortes de dimensions créatives. Le deuxième élément, ce sont les ateliers que moi-même et Juliette, mon épouse, avons mis sur pied, que nous avons appelés les ateliers de l'âme. Là, on a voulu créer vraiment un concept ... on a voulu quitter les sentiers battus. Ces ateliers de l'âme, on ne voulait pas, par exemple, que ce soient des ateliers de travail sur soi au sens du développement personnel ou de l'accompagnement thérapeutique de groupe et on ne voulait pas non plus que ce soient des ateliers spirituels au sens global du terme où quelqu'un donne un enseignement spirituel à quelqu'un d'autre qui l'écoute religieusement comme une parole de vérité qui sortirait de la bouche d'un gourou et qu'il aurait à accepter comme tel. On a voulu, justement situer cet espace de l'atelier de l'âme entre ces deux tendances : d'une part la psychologie avec tout ce que ça suppose au niveau thérapeutique de travail sur soi et sur l'ego/le moi/la personne et puis d'autre part la spiritualité avec les différentes voies de sagesse telles qu'elles se sont exprimées en philosophie ou dans les voies de sagesse occidentales. On voulait créer un espace qui vienne se situer justement entre les deux et pour nous, cet espace, il est entièrement créatif puisqu'il pourrait toujours être redéfini par l'interaction de ces deux voies-là. On avait simplement à déterminer cet espace et on avait à déterminer nos moyens. Les moyens que nous avons choisi d'utiliser pour actualiser cet espace relèvent plus spécifiquement de l'image. Donc, dans les ateliers de l'âme que nous organisons, nous avons appelé ateliers de l'âme parce que âme, c'est un concept extrêmement flou qui a cette vertu d'être «entre deux» et donc, c'est pour ça qu'on a utilisé ce mot «âme» et «atelier» parce que c'est le lieu d'un travail. L'atelier, c'est souvent le lieu d'un travail créatif. En s'appuyant sur l'image, nous essayons de permettre aux participants de créer des ponts entre d'une part la dimension psychologique, personnelle, égotique de leur existence et d'autre part la dimension spirituelle. Cette image, nous la proposons sous forme d'images, mais il

n'y a pas que l'image visuelle évidemment. L'image, c'est beaucoup plus complexe que l'image visuelle. L'image, c'est l'image contemplée. Le corps lui-même peut être le support de l'image, le texte est le support de l'image, l'olfaction peut être le support de l'image ... L'image, elle, s'appuie sur les cinq sens. Nous nous engageons nous-mêmes préalablement à l'organisation de l'atelier qui se développe autour d'un thème choisi. Nous nous engageons dans un processus où nous utilisons l'image pour essayer de trouver des ponts entre ces deux dimensions et puis nous proposons cet exercice aux participants. Alors, là, a lieu chaque fois un phénomène qui nous dépasse tout le temps : c'est que nous proposons nos moyens créatifs mais nous invitons les participants à explorer les leurs à travers l'image et ils vont dans des voies qui sont chaque fois inattendues pour nous. Donc, ce processus créatif se renouvelle sous nos yeux dans la recherche que les gens font d'eux-mêmes au travers des images que nous leur proposons. Voilà le deuxième point. Le travail en consultation, c'est un travail d'une personne avec une personne. Ateliers de l'âme, c'est nous avec un groupe et puis la troisième dimension de mon travail créatif, c'est dessin/peinture où là c'est moi-même avec moi-même dans le travail avec une matière image à travers un geste qui lui ne peut être que corporel au travers d'un pinceau, d'un fusain ... où là, c'est la démarche artistique où chacun va vers des voies qui lui sont propres. Pour moi, c'est essayer de trouver une voie qui se situe quelque part entre une dimension figurative et une dimension abstraite. Encore une fois «in between», un «entre deux» ... finalement en te parlant, je me rends compte que dans les trois démarches, ce qui caractérise ce processus créatif, c'est cet espace entre deux ...

EC : Une forme transitoire...

EP : Une forme transitoire, voilà exactement. Ou bien entre moi et mon consultant, ou bien entre nous et le groupe ou bien entre moi-même et moi-même à travers la démarche créative du dessin, de la peinture. Et en y ajoutant l'acceptation du processus dans la durée parce que le processus, on ne le contrôle pas, on s'aligne ... avec le processus. Moi, ma supposition, c'est qu'il vient de plus profond et que je peux éventuellement essayer de me positionner dans une attitude telle qui le facilite ou alors refuser de me positionner dans cette attitude-là et l'entraver. Mais ce n'est pas moi qui le génère ce processus. Ou bien, je trouve la façon de me laisser emporter par lui et je lui donne une forme qui est celle de l'instant en fonction des moyens ou alors, je ne suis vraiment pas dans un état où je peux me rendre réceptif à lui et j'en suis coupé. C'est pas moi qui le crée, je ne fais pas un plan sur le processus ...

EC : Emporté, il vient...

EP : Emporté, il vient, oui. On ne décide pas quand il vient. Il s'annonce ... Pour moi, il s'annonce à travers un état d'âme. C'est un état d'âme qui s'appuie sur une matière vécue : ça peut être un spectacle vu, ça peut être une rencontre entre amis, ça peut être un drame dont j'ai vu les images à la télévision ... ça peut être la contemplation d'une beauté fugitive par exemple à travers une image ou une sensation. Je ne remarque pas à ce moment-là que ça m'a touché dans les profondeurs ; mais le lendemain, le surlendemain ou quelques jours plus tard je remarque qu'effectivement, ça m'a touché, je vois que ça m'a agi. Et au départ de ça, tout mon être intérieur commence à interagir avec ça et c'est à moi d'accepter ou de refuser cette interaction. Et si j'accepte, je suis entraîné. Alors, je suis entraîné par quoi ? Par les images qui s'associent les unes aux autres ... dans le rêve par exemple ou à l'état de veille ou travers les soi-disant coïncidences de la vie ; les images s'associent, elles ricochent. Une conversation entre amis vient ricocher sur un événement qui s'est passé il y a quelques jours et vient amplifier, lui donner une dimension, une lecture tout à coup. L'étonnement devant un film qui, tout à coup, se trouve être en relation avec le dit événement et qui vient l'éclairer d'une certaine façon. Et là avec le temps, il y a une attitude, il y a une attitude intérieure par rapport à ça qui est : «j'accueille, je suis conscient, j'observe» ou alors je récupère cet événement et j'essaie de lui donner un sens en le décortiquant par exemple avec des justifications mentales ou des choses comme ça ... C'est ce que je fais de moins en moins parce que je me suis rendu compte que quand j'allais vers cette voie-là, je coupais le processus ... je coupais le processus. Donc à chaque fois que j'essaie de donner un sens, à chaque fois que j'essaie de littéraliser ce qui se passe, d'expliquer ce qui se passe, alors il se pourrait que je produise quelque chose qui me satisfasse de mon point de vue, quelque chose que je trouve beau ou rassurant de mon point de vue ; mais le processus est coupé ... le processus est coupé.

Par exemple en dessin, dès que je vais trop loin dans la définition de la forme, le processus est coupé. Quelques jours plus tard, quelques semaines plus tard, le processus est coupé. J'ai trop déterminé la forme. Par contre, si je ne vais pas assez loin dans la détermination de la forme, alors quelque chose m'échappe ... Donc c'est une façon d'être inquiet finalement ce processus ... grands rires ... une façon d'être inquiet, ça n'est pas sans angoisse en fait.

EC : Pas sans angoisse ?

EP : C'est quoi cette voie ? Si c'est trop déterminé, si ça va trop loin, le processus s'arrête et quelque part on n'a pas envie qu'il s'arrête parce que ce processus quand il se met en

route, il ne donne pas du sens mais il est le sens. Ou bien j'ai pas été assez loin et hop, le processus s'emballe et moi, je reste derrière à courir derrière lui et je suis décalé par rapport à lui et, et voilà.

Donc, quelque part, cette façon de se maintenir comme ça entre deux, ça pourrait être une façon de maintenir une inquiétude et c'est générateur d'angoisse sauf quand, sauf quand je suis détendu ... quand je peux être sans crispations, quand je suis dans des états où j'ai confiance en moi ... quand je ne suis pas dans l'attente. Par exemple en consultation, quand je ne suis pas dans l'attente de trouver la bonne réponse au(x) problème(s) de mon consultant ... ou bien quand je ne suis pas dans l'attente de démontrer que je suis celui qui peut. Quand je ne suis pas du tout dans cette attente-là, alors parfois je vois que l'entretien, dans ses aspects créatifs, nous conduit tous deux vers des aspects que nous n'avions pas du tout imaginés et qui constituent dans le dialogue avec le consultant des solutions quasi inespérées et qui ne peuvent être que le fruit du processus créatif intuitif ... des choses comme ça. Idem dans les ateliers de l'âme quand je ne m'attache pas à ce que je sais ou avec ce que j'avais prévu de montrer, mais que je me laisse glisser dans ce qui advient là. Alors, j'ai l'impression que je ne suis jamais à court de ressources ... et que ça advient, voilà.

EC : Ressources...

EP : De ressources, oui. De ressources parce que les ressources, je dirais, ces sont les prétextes. Les ressources, ce sont les exercices. Les ressources, ce sont les matériaux qui sont les prétextes et en même temps les bases du processus créatif, qui sont comme le cadre parce qu'apparemment ce processus créatif, il ne fonctionne pas s'il n'y a pas un cadre. Et ça, je m'en suis rendu compte en dessin et en peinture parce que là, j'étais à ce point proche du matériau physique que je devais bien admettre que je devais le toucher, que je devais l'utiliser objectivement, que ça s'exprimait sur une feuille qui est un cadre spatial et qui avait une inscription dans le temps, que ça devait être tous les jours à telle heure, etc... Donc ça veut dire que quelque part les ressources, les matériaux, c'est une partie importante du cadre. Sans la définition du cadre, je pense que ce processus créatif pourrait m'échapper complètement. Alors en consultation, le cadre, c'est un RDV : quelqu'un a pris RDV avec moi, il y a une heure, un lieu, on sait qu'on va utiliser l'entretien, qu'on va utiliser des images de l'astrologie. Pour les ateliers de l'âme, c'est pareil : il y a un lieu, il y a un espace. Pour le dessin, la peinture, il y a des papiers, il y a des pinceaux, il y a un fusain.

Donc les ressources, c'est de se dire, voilà, je vais utiliser des ressources et ça, c'est

l'exercice dans lequel le processus créatif va s'actualiser ... Mais, j'ai envie de dire, si ça veut bien ! ... Parce que si c'est moi qui veut bien, alors je triche. Je triche dans le sens, j'ai des techniques d'entretien, j'ai des techniques de gestion de groupes, j'ai des techniques de dessin, je triche ... C'est pas le processus créatif, je retombe sur mes techniques ...

EC : Des techniques...

EP : Des techniques qui sont aussi quelque part des ressources en fait, qui font aussi partie des ressources, mais qui ne doivent pas être, à mon avis, le fil conducteur du processus créatif. Des techniques qui doivent se mettre vraiment au service de ce processus créateur. Si je cherche une image qui est quelque part entre ce que je vois et ce que je sens, c'est-à-dire entre une matière abstraite et une matière concrète, je pourrais utiliser des techniques qui donnent l'impression que j'en rends compte, mais ça ne tient pas. Ça ne tient pas, c'est de la poudre aux yeux tout ça. Qu'est-ce qui fait qu'on peut dire que ça tient ou que ça ne tient pas ? Ça, c'est difficile Une fois que j'ai utilisé la technique, que j'ai essayé d'utiliser la manière la plus juste et le phénomène créatif, qu'est-ce qui fait que ça tient ou pas ? Je ne sais pas encore très, très bien. C'est de l'ordre d'une sensation que je n'ai pas rationalisé.

EC : Vous aviez parlé d'anecdotes? Est-ce qu'il y aurait des anecdotes où il y a vraiment un vécu intime, profond de différentes sensations, de différents paliers de cet acte créatif?

EP : Oui, il y en a sûrement, il faudrait les faire sortir de la mémoire ... Il y en a qui arrivent plus que d'autres, par exemple dans la consultation puisque je m'y consacre tous les jours et que c'est le lieu où les gens viennent déposer leurs fragilités. Ça, c'est immédiatement relié à la sensation. C'est très touchant, ça impressionne très fort la mémoire parce que là, c'est le lieu de l'humain. Là, des anecdotes, il y en aurait beaucoup ...

EC : En particulier...

EP : En particulier ... Quelqu'un par exemple qui est venu ce matin et qui est venu déposer ... qui est venu déposer simplement un problème relationnel. Dans la consultation, il n'y a pas de petites choses et de grandes choses. On ne se prend vraiment jamais la tête pour ... les choses qu'on vient déposer ici, ce sont les choses du quotidien. C'est la façon de les traiter qui doit être créative. Ce que cette personne venait déposer ici, c'était simplement un problème de couple ... un problème de relation. Elle venait déposer la fragilité de son âme blessée parce que non reconnue dans un moment où elle se sentait en communion. Autrement des choses qui sont des choses de l'ordre «de tous les jours»

pour la plupart des couples. Une expérience qu'elle avait vécue, qui l'avait mise dans un tel état de ... frustration intérieure et de déception, qu'elle n'était plus capable à ce jour de poursuivre la relation parce qu'émotionnellement, elle était beaucoup trop absorbée, elle ne parvenait pas à s'en sortir. Donc, il est évident que c'est une femme intelligente ... qu'elle a une certaine expérience de vie, elle est tout à fait capable de changer de point de vue. Le point de vue du thérapeute, à ce moment-là, c'est d'utiliser la créativité de la relation pour l'aider à sortir de la frustration émotionnelle à laquelle elle colle pour que, tout à coup, elle arrive à voir la situation de l'extérieur. Alors comment est-ce qu'on fait ça ? Comment est-ce qu'on fait ça ? Est-ce qu'on a un système qu'on va chercher dans une bibliothèque et qu'on applique là ? Mais non, non, on n'a pas ça. Donc, d'abord, on écoute. On écoute la personne là où elle est. D'abord ça. Et on l'écoute sans cesser de s'écouter soi parce que si on l'écoute comme ça en se mettant en avant et en n'écoutant qu'elle au nom de tout un système de valeurs qui pourrait être bien légitime mais qu'on ne s'écoute plus soi, alors il ne va rien se passer parce que pour que quelque chose de créatif se passe il faut que je l'écoute, mais il faut en même temps que je ne sois pas séparé de moi-même. Et puis tout à coup, une intuition surgit. Ça commence comment ? Ça commence par une reformulation de ce qu'elle dit. Jusque là, c'est très technique. Voilà le lieu de la technique : l'écoute et la reformulation. Et puis tout à coup, dans la reformulation, des images apparaissent ou ça commence par «c'est comme si», «c'est étrange ce que vous êtes en train de vivre maintenant» ou «c'est comique» ou «c'est bizarre», le qualificatif change ... «C'est comme si» alors là intervient l'utilisation de la métaphore. Mais celle-là, on ne savait pas cinq minutes auparavant ce qu'elle allait être. Intervient une métaphore : «Tiens, c'est comme si», «Quand, j'entends ce que vous me dites», «si j'ai bien compris», après s'être assuré qu'on a bien compris ... «si j'ai bien compris, c'est comme si» et alors à ce moment-là, je ne sais pas comment expliquer. Je vais chercher dans mon imagination intuitive, je vais chercher la métaphore et à ce moment-là, il y a des mots et il y a des images. Et je l'exprime, cette métaphore... je l'exprime. Donc, en l'occurrence, ces gens ont un problème de couple qui tourne autour du respect du sacré chez l'un ou chez l'autre parce que leur vécu personnel a fait qu'ils se sont enfermés l'un et l'autre dans une relation avec Dieu (je caricature) qui a fini par devenir dogmatique tant qu'ils étaient seuls et qui reste dogmatique tant qu'ils sont à deux et donc, ils ont tendance à s'imposer des règles de vie à l'un et à l'autre comme si elles étaient héritées de droit divin et qui deviennent d'un seul coup des règles absolues de vie parce qu'elles viennent de Dieu. Et donc la métaphore utilisée, c'était «Mais c'est étrange, c'est comme si vous étiez tous les deux des enfants» ; vous avez entretenu avec un «papa esprit» une

relation exclusive et vous vous revendiquez de cette relation-là. Vous la légitimez et vous dites : «papa esprit m'a dit ça». Et donc, c'est comme ça que ça doit être. Vous avez une relation tellement exclusive avec ce «papa esprit» que vous ne pouvez pas accepter que le «papa esprit» puisse aussi avoir aussi une autre relation avec une autre enfant». Alors, il y a eu tout à coup une surprise, le corps a bougé, le regard s'est ouvert, il y a eu un rire, il y a eu : «tiens, c'est bizarre, je n'avais jamais vu la situation comme ça». Et puis à partir de ce moment-là, on peut rebondir, l'entretien peut aller plus loin «Est-ce que vous avez entendu, comment peut-être vous êtes intervenue, vous, en tant que petite fille qui veut privilégier sa relation avec son «papa esprit» et l'imposer à l'autre ? Est-ce que vous avez entendu comment lui vous parlez ? Comme à un petit garçon qui veut maintenir sa relation avec son «papa esprit» et vous l'imposer ?». Alors automatiquement ... ce que je fais là, c'est proposer simplement des grilles de lecture. Et pour moi, l'astrologie est une grille de lecture exceptionnellement riche par ses associations mentales, par ses associations visuelles, par les images qu'elle véhicule. Pour moi, l'astrologie, c'est une boîte à images extraordinaire. Les événements de la vie, traduits en langage astrologique ouvrent des perspectives assez extraordinaires. Il n'est même pas nécessaire de croire en l'influence des astres pour utiliser le côté magique du langage astrologique parce qu'il est multidimensionnel. Le moindre fait traduit en langage astrologique permet de raisonner/résonner sur des niveaux différents, de créer des associations à des niveaux multiples qui provoquent une espèce de décol... Le moi décolle de son émotion et, en voyant les choses d'une manière multidimensionnelle, il élargit son horizon. Et s'il accepte ce croc-en-jambe, je dirais, il culbute, il pleure ou il rit de lui-même. En tout cas, il reconsidère la situation autrement ... Voilà ça, c'est un exemple comment ça se passe en consultation astrologique.

EC : Le corps a bougé... ?

EP : Le corps a bougé ... Ça veut dire qu'on est là, on est face à face, je propose ma métaphore ... et la personne la reçoit et moi je l'écoute. Je ne l'écoute pas que verbalement, je la regarde. A la longue, j'ai fini par devenir un vieux routard de la relation. Je dirais, pour moi, le moindre battement de cil est une réaction intéressante ... l'oreille frémit, le sourcil bouge, la bouche s'entrouve un petit peu, les épaules tombent ou bien ça m'arrive parfois même d'avoir un phénomène que je qualifierais de paranormal : j'ai parfois l'impression que les yeux s'ouvrent de manière telle qu'il me semble qu'une lumière apparaît sur le visage de la personne. Peut-être que c'est simplement le teint de sa peau qui change à ce moment-là. C'est ça que je veux dire «le corps bouge» : il participe, il a compris... Il a

compris, compris qu'il devait changer de point de vue. Mais la parole aussi mobilise le corps ; la parole, c'est une sensorialité. Je tiens très fort à ce que mes entretiens soient enregistrés. Donc, c'est dire à quel point je voudrais qu'on reste attaché à la sensorialité de cette parole prononcée pour qu'on puisse d'abord la réentendre, éventuellement se la réapproprier même en la cassant, en la remettant en question, en la contestant. Parce que là, il me semble que justement après la consultation, le processus continue de se développer. Et la personne a, à ce moment-là, après avoir été interpellée, elle a à alimenter ou pas ce processus. Là, ça change, certains rangent le disque et ne l'écoutent plus et d'autres le reprennent, l'écoutent, cassent la parole, la reformulent, la retraduisent avec leurs mots, la contestent, rappellent en disant « mais ce n'est pas vrai ce que vous avez dit là, vous ne pouvez pas le dire comme ça ». Et puis « ben OK, si je ne peux pas le dire comme ça, dites-le avec vos mots », c'est gagné alors, c'est gagné.

6. Entretien avec Pierre Léonard

P. : Je me présente, je suis Pierre Léonard, je suis né le 21 avril 1952. Je suis né d'un père qui a fait une carrière militaire, puisque ça a quand même influé, plus tard, probablement, mes choix, même si c'était un choix libre. J'ai vécu une grande partie de ma jeunesse en Allemagne, dans la région de Cologne, principalement du fait de la carrière de mon père. Et j'ai fait le début de mes humanités, deux ans, à l'athénée à Arlon, pour des raisons familiales. Et j'ai terminé mes moyennes à Roserath, qui était l'athénée pour les enfants de militaires en Allemagne. Pourquoi à Roserath ? Parce qu'au niveau linguistique, au niveau du néerlandais, et au niveau des mathématiques, ils étaient un peu plus poussés que l'athénée à Arlon. Suite à quoi, et c'était là où je rejoins le début de ma motivation pour une carrière militaire, je présente l'examen d'entrée à l'Ecole des Cadets. J'avais 15 ans, fin de mes moyennes, et je suis admis à l'Ecole des Cadets.

Et de là mon parcours militaire commence, avec peu d'influences externes, parce que l'Ecole des Cadets de l'époque, et aussi parce que le fait que mes parents habitaient toujours à Cologne, faisait que je ne rentrais pratiquement qu'une fois par mois à la maison, et que à l'Ecole des Cadets même, on ne sortait pas du tout. C'était un vase clos, donc on était quand même toujours dans ce milieu militaire, puisque c'était quand même très militaire à l'époque. Entre nous, jeunes de 15 ans, puisque nous étions tous destinés théoriquement à une carrière militaire - je reviendrai sur le « théoriquement » après - on discutait de quel choix dans la carrière militaire on allait faire. Ce choix n'était pas toujours bien documenté parce qu'en fait je regrettais un peu qu'on ne nous ait pas présenté toutes les panoplies, avec détails, des carrières possibles. Donc c'est plutôt nous-mêmes qui, par la presse, ou par le vécu de certains des parents, ou des frères - je ne dirai pas sœurs, parce qu'à l'époque il n'y avait pas de femmes à l'armée - des frères des autres, que on se dit : tiens, oui, je m'orienterais plutôt vers ça et ça... A l'époque, je n'avais aucun vécu aéronautique. Je pense que je n'avais même jamais mis les fesses dans un avion privé. Donc c'était vraiment un choix plutôt basé sur un perçu, une orientation, de films, ou de... mais il n'y avait rien de concret. Je me mets ça en tête en me disant : je veux devenir pilote à la Force Aérienne. En arrivant en rhéto, il y a eu quand même deux ou trois personnes qui sont venues, de jeunes lieutenants, qui venaient juste d'arriver en unités, qui avaient été convoqués par l'Ecole de Cadets pour présenter un peu leur début de carrière. C'est comme ça que... il y a eu, je pense, un garçon, c'était un artilleur, il y a eu un pilote qui est venu. Ils ont un peu, en une heure ou deux, présenté leurs carrières. A l'Ecole de Cadets, ma foi, le seul but la première année c'était de réussir, parce que quand

moi j'ai présenté, il y avait environ 400 candidats pour 60 places, et des 60 en deuxième année on retombait à 30. Donc, il y avait un déchet assez... La première année, c'était s'accrocher pour arriver en deuxième. A partir de la deuxième année, les orientations commençaient à se peaufiner, mais il faut savoir que le but de l'Ecole des Cadets, des autorités, était de pouvoir présenter un taux de réussite très important à l'Ecole militaire. Alors qu'est-ce qui se passait ? C'est qu'en fait dans les 2 premières années de l'Ecole des Cadets, on voyait le programme des humanités normales sur 3 ans en 2 ans. Et la dernière année c'était pratiquement du bourrage de crâne : on connaissait les 3 tomes de géométrie par cœur, on nous demandait pratiquement la page et on savait sortir le théorème de Pythagore qui était à la page 25 du tome 1... Donc, c'était vraiment du bourrage de crâne : il fallait qu'on réussisse. Maintenant le problème, c'est que, comme on rentrait jeune, on s'est retrouvés en rétho encore une petite vingtaine. Et de ces vingt-là, il y en a 12 qui sont vraiment rentrés à l'Ecole Militaire. Il y avait une possibilité quand on sortait de l'Ecole des Cadets, de pouvoir rentrer la première année en candi de médecine dans le cadre de l'Ecole Royale de Service de Santé et ils ne devaient pas passer à ce moment-là leur examen d'entrée comme le civil moyen. Mais c'était la réussite de leur première année de candi qui faisait qu'ils pouvaient continuer.

Donc, me voilà parti à présenter l'Ecole Militaire. Et ça se passe comme une lettre à la poste, puisque nous étions très bien formés. Par contre, les gens que nous avons perdus, ce sont des gens qui progressivement n'ont pas tenu la pression - parce qu'il y a une pression continue, aussi bien à l'Ecole des Cadets que l'examen d'entrée de l'Ecole Militaire -. C'étaient toujours des concours, donc il fallait se mettre dans les classements. Et l'adaptation à la vie militaire ! Parce que je dois dire, on vivait dans des chambrées de 16, on avait une petite armoire. Avec, à l'époque, des week-ends très courts. Quand on pouvait rentrer en week-end, puisqu'on terminait le samedi vers 1h et il fallait rentrer le dimanche à 10 h du soir, donc moi qui habitais très loin, à Cologne, je ne rentrais pas régulièrement, le week-end c'était trop court... Les instructeurs que nous avions c'étaient soit des gens qui avaient fait la guerre : un chasseur ardennais, je me souviens bien, un autre qui avait fait la guerre de Corée; c'étaient des gens assez durs. Pas spécialement formés pour encadrer des jeunes de cet âge - plutôt formés pour encadrer des militaires matures, mais pas des jeunes. On a pris ça avec nous, dans notre bagage. Une fois rentrés à l'Ecole Militaire, là, les 2 premières années on ne volait pas. Il y avait un classement à l'entrée. Et c'est de là que venait le stress: c'est qu'il fallait se placer en ordre utile que pour pouvoir avoir son choix. Donc, on présentait l'Ecole Militaire en se disant « Je voudrais devenir commando, je voudrais devenir gendarme (parce qu'à l'époque les gendarmes

faisaient 2 ans à l'Ecole Militaire), ou je veux devenir pilote. Et donc, pour pouvoir avoir son choix, il fallait être le plus haut classé au concours d'entrée. Donc là, le stress d'être certain de pouvoir choisir. Bon, j'ai eu de la chance, je me suis bien classé, on était à l'époque 17, pas uniquement des Cadets, mais de gens de tout... à 17 candidats pilotes. Alors, pendant les 2 premières années, on n'a pas touché du tout à la chose aérienne, on a fait une formation militaire de base, qui était un peu générale, pour tous types d'activités militaires. Et à la fin de la deuxième année, au mois de juillet, on commençait les vols. Donc mon premier vol a eu lieu... je pourrais le dire, j'ai mon carnet de vol, c'est le 1^{er} ou le 2 ou le 3 juillet 1972. Le premier vol que j'ai fait, je me souviens très bien, on part en bus, vers Gossoncourt, et c'était... Je descends à peine du bus que déjà on dit : Léonard ! J'étais en uniforme. Je dépose ma valise, hop ! je devais monter en avion. C'était le premier vol. Le premier vol était principalement pour essayer de vous impressionner, de voir s'il y avait une certaine sensibilité qui ferait que vous pourriez avoir des problèmes à devenir pilote. Donc, c'était un peu la technique de l'époque : on vous prenait plutôt sans vous présenter le phénomène, on vous prenait un peu à blanc et les gens regardaient un peu comment vous réagissiez. Ça, c'était le premier vol. J'avais la chance d'avoir le colonel Bloem à l'époque qui venait faire des prestations personnelles pour ses primes de vol. Il volait à Gossoncourt. Il m'avait dit (il y avait un polytechnicien et moi-même - j'ai fait une formation de licencié toutes armes - il avait ses 2 élèves) : je reste ici pour voler pendant quinze jours. Vous serez solo les premiers et au bout de 2 semaines. Moi je termine, et vous aurez un autre moniteur. Je suis arrivé, au bout de 10 heures de vol et il m'a lâché solo sur Marchetti, et mon collègue malheureusement n'a pas été retenu. Et par après, on avait congé au mois d'août, et puis on reprenait la troisième année à l'Ecole Militaire. Et là, le système n'était pas idéal : c'était un système qui incluait beaucoup de stress et très peu de continuité. Donc en fait, on nous libérait une fois tous les quinze jours, le lundi et le mardi, pour ce que l'Ecole Militaire appelait les formations d'armes. Donc les marins allaient en mer ou étaient mis à la disposition des forces navales. Les forces aériennes : les non pilotes allaient à Saint-Trond, suivre différentes formations; et les candidats pilotes, on allait à Gossoncourt. Et là, on volait. Maintenant, le problème de la Belgique, c'est premièrement la continuité. On ne volait de toute façon que tous les quinze jours, ce qui n'est pas l'idéal dans une formation de pilote, deuxièmement, il arrivait que la météo ne soit pas favorable, et que ces deux jours-là on ne volait pas du tout et à ce moment-là ça vous faisait un trou de pratiquement un mois. Troisième problème, c'est qu'à l'époque, il y avait quand même une rivalité certaine entre les différentes forces. Et que l'Ecole Militaire était principalement d'obédience « force terrestre », et ne voyait

pas trop d'un bon œil que nous aillions à la force aérienne, parce que la force aérienne était réputée comme étant plus « laxa », moins disciplinée. Donc, on avait pratiquement, souvent des fins de cours le mercredi. Donc, en fait, le week-end, quand on savait qu'on allait voler, on essayait vite de réétudier son manuel de vol, les procédures, se mettre dans le bain pour pouvoir faire ses prestations aéronautiques, parce que là on pouvait être éliminé aussi, si on ne progressait pas normalement, ce qui était très difficile. D'un autre côté, le mercredi, on avait une fin de cours, donc c'était très difficile. Des 17 candidats, je suis le seul à avoir reçu mes ailes de pilote, donc là aussi un très gros déchet. Donc je suis passé par là.

Je me suis rajouté un stress supplémentaire. C'est que, à l'époque, comme la Belgique avait son propre système « d'entraînement pilotes », ils avaient quand même maintenu, par exemple, pendant la guerre de Corée, de grandes promotions d'élèves pilotes étaient envoyées aux Etats-Unis. Parce que la formation était plus adaptée et plus courte, à cause de la météo, et leur système tournait beaucoup facilement. Et par le début de la guerre de Corée, on ne savait pas très bien vers quoi ça pouvait évoluer. Et on avait besoin de beaucoup de pilotes. La demande de pilotes était assez élevée. Aussi, il faut bien le reconnaître, on avait un nombre d'avions et de bases assez grand. Donc, voilà. Donc la Belgique avait décidé, plus tard, au fur à mesure des fermetures et du besoin en nombre de pilotes, le système belge parvenait à sortir deux fois vingt pilotes par an, ce qui était quand même assez élevé. Donc ils ont abandonné les promotions massives, mais pour garder un contact, comme on était dans le cadre de l'Otan, un contact privilégié avec les Américains, on envoyait par an 2 pilotes faire leur formation, mais dans des promotions américaines. C'était une option que je connaissais, et il fallait, pour obtenir ça être classé aussi bien à l'Ecole Militaire que dans les états de vol, au top. Alors je me suis battu fortement pour ça et pour finir j'ai eu la chance. On est parti à deux aux Etats-Unis. Là, on avait un petit avantage, c'est qu'au niveau des vols, nous avions déjà volé sur Marchetti, qui est un avion quand même avec une hélice à pas variable, un train d'atterrissage rentrant, tout à fait capable de faire des programmes d'acrobatie. Un beau petit avion de formation. Par contre aux Etats-Unis, nous refaisions le tout et on débutait par une vingtaine d'heures sur Cessna 172, train fixe, pas fixe d'hélice, donc beaucoup plus simple. Ce qui nous permettait quand même de nous adapter à la vie américaine, aux procédures américaines, à la langue (on connaissait la langue d'aviation, mais pour vivre, pour commander du chou-fleur ou de la choucroute... donc ça nous a permis quand même de nous adapter, sans stress, puisqu'on était les premiers de promotion dans les classes américaines, parce qu'on avait eu ce vécu Marchetti avant. Là, la formation par la suite s'orientait sur 2 types d'avions :

le T37, qui est un avion biplace side by side, l'étape suivante était le T38, qui est un avion bi-moteur également, un avion supersonique, qui faisait mach 1.3 ou 1.6, bi-moteur, post-combustion. Détail, je n'ai pas fait la formation T38 à la même base que T37. A cause de la fin de la guerre du Vietnam, le rapatriement des avions, on a eu de la chance, puisqu'on a été prolongés de deux mois, de pouvoir changer d'endroit. J'ai connu la première partie à la Côte Est, et puis on a été redéployés à Williams, Phénix, en Arizona, ce qui était splendide pour nous. Du fait de nos études, parce que l'Ecole Militaire apprenait à avaler beaucoup de matière en étant très concentré, mais contrairement à l'université, on est encadré, on avait des interrogations régulières, des fins de cours très régulières. Donc, à partir du moment où on était dans ce système et où on travaillait pour le peu, on arrivait à de très bons résultats, parce qu'on était surveillé, contrôlé, puni en cas de non résultats... On considérait un peu comme un désavantage, parce qu'on avait cette lourdeur stricte. Mais contrairement à quelqu'un qui va à l'université, qui est un peu laissé à lui-même, on avait la chance d'être encadré. Quand on a dû aborder ces études différentes dans le cadre de ma formation de pilote aux Etats-Unis, je pense qu'on avait un sérieux avantage intellectuel. La formation à l'Ecole Militaire était très multidisciplinaire et nous a permis d'être, au niveau théorique, d'être top class. Et puis le fait que nous n'avions pratiquement pas de distractions en famille puisqu'on était seul là-bas, et qu'on était très motivé, d'être les premiers de classe là aussi. L'avantage d'avoir fait la promotion aux Etats-Unis était, je pense, l'avantage humain. C'était d'avoir vécu jeune de manière indépendante, puisque on ne devait rendre de compte ni à papa ni à maman, il fallait se prendre soi-même en main, il fallait se motiver soi-même pour le résultat à obtenir soi-même. Plus tard j'en ai connu qui ont raté aussi, parce qu'ils n'avaient pas la flamme, et je pense que dans une carrière de pilote, si la flamme n'est pas là, c'est très difficile par la suite.

E : Et vous êtes marié, aussi...

P : A ce moment-là on ne l'était pas, parce que c'était une des conditions sine qua non pour aller là-bas, on devait être célibataire. C'était vrai à l'Ecole Militaire, et c'était vrai pour pouvoir aller aux Etats-Unis. Tout ça a changé un peu par après. Donc, il n'y avait qu'une chose : mon job, concentré (on s'amusait également, il y avait des distractions mais ...) mais il y avait le but ultime. Suite à quoi, en rentrant en Belgique, on avait cette chance, les gens qui étaient brevetés des Etats-Unis pouvaient passer directement sur F104, un des avions les plus pointus de l'époque, qui (vous en avez peut-être entendu parler, la réputation en Allemagne, qui a fait beaucoup d'accidents, en l'appelait « the widow maker » (le faiseur de veuves), ou le « cercueil volant ». Moi, ce n'est pas comme ça que

je l'ai apprécié. Mais donc, on avait cette chance, du fait de notre formation américaine, de venir du T38, qui est un avion supersonique, alors qu'en Belgique, c'était le T33, un avion plus lourd, plus ancien, moins sophistiqué, il fallait faire mille heures de vol sur un autre type, avant de pouvoir voler sur F104. Donc moi, je débarque ici, en fait (j'ai commencé ma carrière à Beauvechain) directement sur F104, avec une conversion de 2 mois, très rapide, très facile, et je me retrouve pilote d'escadrille sur F104.

Qu'est-ce que c'est pilote d'escadrille ? On est dans le cadre de la guerre froide, avec une partie de prestation réelle quatre avions qui étaient en alerte permanente : pour intercepter des avions ennemis du bloc de l'Est qui auraient pu rentrer dans le territoire aérien, mais également des avions de ligne qui dévient de leur route, ou des avions qui sont en détresse, etc... Donc, ça c'était le but de ce qu'on appelle « air policing », faire de la « police de l'air ». La deuxième mission qu'on n'a jamais faite, c'était préparer un conflit éventuel, donc tout le reste c'était l'entraînement et la formation à ces deux types de mission. Ça se passait relativement bien. Je me suis marié sur les entrefaites deux ans après être rentré des Etats-Unis, et je me suis installé ici. A ce moment-là, il n'y avait pas encore d'heures de prestation. Je partais le matin, on avait briefing à 8h30. Donc je partais vers 7h30-8h00, pour être à 8h en escadrille. Briefing matinal et alors on préparait les vols de la journée. On volait 2 fois en moyenne à l'époque, une fois le matin, une fois l'après-midi, pas vraiment en horaire fixe, en fonction des missions à faire et on faisait pas mal de vol de nuit ici à Beauvechain, parce qu'on était la chasse tout temps, mais également de nuit, c'est-à-dire jusque minuit, parce que les nuisances acoustiques déjà à l'époque faisaient qu'à minuit on devait être au sol. A l'époque, il n'y avait pas un système d'heures, il n'y avait pas un minimum ou un maximum d'heures, donc on pouvait très bien faire 2 vols de jour, et puis encore faire 2 vols de nuit, et rentrer, on rentrait relativement tard à la maison. Mais ça se passait très bien. Les seuls petits problèmes avec lesquels il a fallu quand même se préparer et par la suite assimiler, c'est le fait d'avoir un taux de pertes assez élevé, une dizaine de pilotes en moyenne par an, sur environ 200. C'était quand même quelque chose qui faisait partie de la vie. Ça servait à 2 choses, je dirais : à vous forger un moral et aussi, je ne dirais pas être prudent, on ne l'était pas plus outre mesure, on faisait ce qu'il y avait à faire, et les manœuvres qu'il y avait à faire, mais c'était quelque chose qui restait dans votre subconscient. Ouvertement, devant tout le monde la réaction était de dire : ça ne m'arrivera pas, ça n'arrive qu'à un autre. Mais indirectement, on sait très bien que c'est quelque chose qui est latent et qui peut vous arriver également. Mais le pilote normal est toujours là pour dire : moi, ça ne m'arrivera pas ! Et je dois dire que j'ai fait toute ma carrière de pilote de chasse en passant au travers, j'ai fait 34 ans de pilote de

chasse, sans avoir de grave problème.

E : Et vous êtes devenu commandant...

P : Commandant de la base de Florennes, en final. Et les motivations ?... Tout pilote et celui qui dit que ce n'est pas vrai est un menteur. Tout pilote veut être le meilleur. Je pense que c'est comme ça, sauf peut-être ceux qui se rendent compte à un moment donné que ce n'est pas leur voie. Là, il faut bien laisser à l'autorité en place qu'on n'a jamais forcé non plus quelqu'un à faire son métier de pilote contre son gré, ce qui est possible peut-être dans d'autres métiers. Dans ce métier-là, premièrement nos chefs étaient des pilotes, des gens qui prenaient des décisions, des décisions peut-être un peu moins axées sur une base illégale, comme aujourd'hui, aujourd'hui si vous quittez votre emploi ou si on vous le fait quitter, directement il y a une interaction quand même importante au niveau juridique : vous pouvez éventuellement prendre un avocat. A l'époque, il n'en était pas question, c'était quelque chose qui se passait de manière très humaine, bien qu'on ait connu des chefs qui n'étaient pas toujours abordables. Cette question-là, quand on parlait de la crainte, qui était sous-jacente chez tout le monde, mais qui parfois pouvait ne plus être contrôlable chez certains, au point qu'ils devenaient même dangereux pour eux-mêmes et pour les autres - on vole souvent en formation - le risque est collatéral. Le risque vis-à-vis de vous-même pouvait faire en sorte que vous deveniez dangereux pour un autre. Et donc là, c'était quelque chose qui n'était inscrite nulle part, c'était le rôle des officiers commandants : dans une escadrille, on a un flight commander (un responsable de flight) pour 5 ou 6 pilotes, une escadrille à l'époque tournait vers les 20 - 25 pilotes, donc on avait 4 ou 5 flight, un officier d'opérations et un commandant d'escadrille. Il y avait une structure bien établie pour pouvoir aller exposer ses problèmes à quelqu'un. En plus, et là ça a peut-être aussi un peu évolué, c'est que, de notre temps, c'était pratiquement notre deuxième famille. On était plus de temps en escadrille qu'à la maison, donc on discutait de tout et de rien. Une fois que le travail était fait, on restait quand même accroché l'un à l'autre, en parlant de tous les problèmes de la vie, des problèmes familiaux, d'impôts, de construction. C'était une vie fort intense (ce qu'on ne retrouve peut-être pas dans toutes les professions. Là, les gens vont pour faire leur travail et puis après il n'y a plus d'interaction), tandis que là on très intensément.

E : Donc, j'ai une idée plus précise du cadre de votre vie professionnelle, donc la question : après avoir eu une formation très rigoureuse, avec beaucoup de discipline, beaucoup de connaissances techniques, il y a une partie spontanéité, une partie intuition,

on pourrait presque dire une partie créative et un vécu peut-être d'états de conscience un peu particuliers où on va rechercher dans ses ressources les plus profondes. Donc, c'est vraiment là la question qui m'intéresse : comment est-ce que, de la technique, de la discipline, de la rigueur, on va aller puiser plus loin ?

P : Quand je dis que tout pilote essaie être le meilleur, mais c'est parce que vous avez la technique, mais vous avez la manière de l'appliquer et de voler, c'est comme ça qu'on en arrive à dire : c'est un bon pilote, ou c'est un mauvais pilote. Parce que justement, il y a les personnes qui parviennent, sur la base de la technique donnée, à ajouter un plus. Et là ça devient, je vais dire, presque qu'un art. Parce que piloter et bien piloter... Il y a deux aspects : un pilote de ligne a beaucoup plus de difficultés à s'exprimer qu'un pilote de chasse parce qu'il est inscrit dans un cadre beaucoup plus restrictif dans ce qu'il peut apporter à titre personnel, puisque ce n'est éventuellement qu'en cas de panne ou d'urgence que là, peut-être il peut... Mais sinon c'est la routine. Et encore, une routine très liée au coût. Alors que pour le pilote de chasse, quand vous partez exécuter votre mission, vous avez votre mission, il y a des techniques et des moyens pour y arriver, mais votre réalisation personnelle existe et on ne vous impose pas la manière de le faire. Vous recevez une mission, vous avez tout le loisir de l'analyser... En général, on le faisait en groupe. Les missions qu'on fait c'est soit à deux, soit à quatre, peut-être six ou huit, mais vous êtes le chef de la formation, vous décidez : on va faire comme ci, on va faire comme ça, on va attaquer comme ci, on va attaquer comme ça. Donc là, c'est vrai que vous avez la manière de vous exprimer par votre approche personnelle. Comment ça s'obtient ? Je pense surtout par l'observation des anciens, c'est un apport important, et le vécu de différentes situations. C'est un peu comme dans l'éducation d'un enfant ou l'éducation d'un chien. A partir du moment où vous avez une expérience que vous appréhendez de manière négative, vous n'allez plus le faire une deuxième fois, mais vous allez essayer de trouver un moyen d'éviter que ça ne vous arrive. Quand nous faisons de l'entraînement, dans le cadre de l'entraînement, on fait du combat aérien. On ne tire pas à balles réelles et on ne tue personne. Mais, vous êtes descendu ou pas. On touche votre aspect de sensibilité et de fierté. De là vient la motivation de vouloir être meilleur, parce qu'on veut ne pas être descendu, on veut pouvoir au contraire... A force de se documenter... On a également la chance de pouvoir, et là c'est contrairement aux pilotes de ligne, faire des vols seuls, de prendre un avion, dans cette partie de l'entraînement, quand vous êtes seul, vous pouvez faire des manœuvres, vous perfectionner dans tel et tel domaine où vous avez des faiblesses. Et là, comment ça vient ?... Je pense qu'il y a une partie qui est innée. Il y a d'abord un point qui est peut-être commun à pas mal de sports, qui sont des sports

de mouvements, c'est qu'il vous faut une bonne notion de la troisième dimension : parce que le vol se fait en trois dimensions... Là, on va vous apprendre beaucoup de choses, on va vous montrer beaucoup de choses, mais si vous n'avez pas cette notion d'utiliser la dimension, la pesanteur... Par exemple, si vous devez faire un virage et que vous le faites à plat, vous avez la composante pesanteur qui joue contre vous. Si vous tournez le nez comme ceci, la pesanteur va vous aider et vous allez faire un rayon de cercle plus court. Mais là, ça doit être quelque chose qui, pour un pilote de chasse devient pratiquement inné. Ici il faut peut-être un peu réfléchir, vous devez mettre un vecteur par-ci, un vecteur par-là et vous allez vous rendre compte. Et là, je pense qu'il y a des gens qui ont cette faculté-là mieux que d'autres. Et ces gens ont un atout. Il y a, je pense aussi, un facteur important qui est la crainte. Parce que à partir du moment où vous voulez voler aux limites de votre avion, il y a différentes craintes : vous approchez les limites aérodynamiques, ou les limites du moteur de l'avion, donc vous êtes plus prêt d'un décrochage ou d'une possibilité d'accident ou de situation périlleuse. Mais si vous ne le faites pas, vous n'êtes pas au potentiel maximum de votre avion non plus. Donc là je crois que aussi, se mesure, au niveau de la qualité du pilote, celui qui ose aller aussi loin que..., et celui qui reste un peu plus prudent. Ça, c'est au niveau de la machine. Au niveau de l'environnement extérieur, vous avez les nuages ou vous avez la proximité du sol. Maintenant on a fort régi tout ça, mais au début, si vous n'osiez pas vous mettre sur le dos à une telle altitude au-dessus du sol, parce que c'est plus impressionnant, et que l'autre ose, il a un atout de plus sur vous. Si vous n'osez pas faire ce qu'on appelle un « Split S », partir le nez vers le sol pour repartir dans l'autre direction et jouer très fort sur la limite d'altitude par rapport au sol, si lui part et que vous n'osez pas le suivre, vous êtes perdant. Donc là, ce sont les facteurs de l'émotionnel. La crainte, la crainte de l'accident, il est vrai que quand on est tout jeune on est plus tête brûlée que quand on est âgé, avec des enfants, avec une famille. C'est là que le contexte familial intervient également. Une interaction qui est non négligeable, c'est l'impact de la famille. Le bagage de confiance avec lequel vous partez : si vous avez une épouse qui vous dit toutes les dix minutes « fais pas ci, c'est dangereux, fais pas ça, etc... », indirectement je pense que ça travaille sur votre subconscient. Donc ce facteur-là vous influence également. Un autre aspect aussi c'est la répétition fréquente, c'est-à-dire le vouloir voler beaucoup, à l'époque, on n'était pas vraiment astreint à des plans de vol individuels, il y en avait qui volaient moins, d'autres plus, c'est vrai que voler moins, c'est moins fatigant, on n'est pas payé au vol, on est payé au mois, donc ça n'a pas d'importance. Mais il est certain que la personne qui s'imposait de voler souvent avait un gain par rapport à l'autre.

E. : Et au niveau personnel ... ?

P. : Sensoriel ? Il y a le facteur physique puisque il est certain qu'il y a les charges de «g», certains sont plus à même de les encaisser bien que d'autres. Là il y a d'abord la physiologie individuelle, bien que les examens physiques font que vous êtes dans le gabarit du possible, donc vous êtes déjà dans une gamme physique d'élite pour ce travail-là, mais il y a quand même encore toujours les « meilleurs que... » Il y a là aussi une gradation. Il y a aussi le fait que la résistance au «g» est un phénomène «pénible» qui vous empêche de respirer, où vous devez adopter une manière spécifique de respirer, où vous avez la pression sanguine vers le bas du corps qui quitte le cerveau. Donc ce n'est pas spécialement un phénomène toujours agréable et certainement pas lorsque ça dure. Donc, dans un combat aérien, si ça dure relativement longtemps, il est possible qu'un lâche plus vite que l'autre à cause de l'aspect physique également. Donc, si on combine tous ces éléments, c'est de là que vous allez ressortir la quintessence du pilote idéal...

E. : Et vous, Pierre Léonard, votre vécu de ces situations limites, en vous remémorant une situation particulière, quel est le vécu intime, profond, au niveau des perceptions, états de conscience ?

P. : Je dirais que, en général, je ne parle pas uniquement pour moi, on sait tous que, dans différentes phases de vol, il y a des moments critiques ou plus dangereux que d'autres. Par exemple, une journée comme aujourd'hui, venir atterrir par du vent de travers et une piste très mouillée, on sait très bien qu'il y a un risque de quitter la piste quand on touche, et alors là on ne sait pas ce qui va vraiment se passer, puisque là on sort un tout petit peu de l'ordinaire. Donc là, il y a des phases de vol qui sont plus critiques que d'autres. Le vol en formation, puisque qu'on vole quand même pratiquement à 1 mètre l'un de l'autre, à des vitesses impressionnantes, le risque de collision, là il faut une concentration et une maîtrise de l'appareil assez importantes. Et le risque est latent, le risque, vous le voyez, il est là à côté de vous : si vous le touchez, ça peut avoir des conséquences assez graves. Ce risque-là, on le voit. Un autre facteur, qui est assez difficile à gérer, à partir du moment où on vous limite vos sens. Et comment on vous limite vos sens ? La mauvaise météo, vous êtes dans les nuages. Là, contrairement à l'aide que vos sens vous apportent, vos sens vous induisent des impressions parfois contraires à ce que vous devriez faire. Et là, vous êtes en conflit : je reviendrai sur quelques exemples que j'ai vécus, vous êtes en conflit avec vous-même. Très vite expliqué, vous rentrez dans un nuage, vous êtes assis comme vous êtes là maintenant, votre corps sait que vous êtes dans une certaine position, parce qu'il connaît la pression de la gravité sur vos muscles des fesses, vous savez maintenant

que vous êtes assis et que le sol est en dessous de vous. Vous êtes assis, vos muscles, vos nerfs disent à votre cerveau : la pression est là donc normalement je suis assis. Dans un avion, vous restez toujours assis. Vous ne savez pas vous lever. Par contre, si vous êtes inversé et que vous tombez en gardant une pression, vous êtes inversé. Par contre vous avez toujours la pression sur vos fesses, votre cerveau vous dit : je suis assis, et le sol est par là. Alors que vous êtes en train de tomber et que le sol est là. Et quand vous êtes dans les nuages et que vous n'avez rien d'autre comme aspect sensoriel pour confirmer et que vous vous laissez prendre à ce jeu, vous vous dites, le sol est par là, donc je dois tourner comme ça, et le ciel est par là, donc si je veux grimper je vais par là. Et vous êtes dans le sol ! Donc, ce qu'il y a c'est que dans un avion, il y a des instruments, avec un horizon artificiel, parce qu'il essaie de vous dire : ton cerveau se trompe. Voilà la vérité des choses, ce n'est pas un gyroscope, c'est mécanique. Maintenant le problème se pose à partir du moment où vos instruments sont en panne et que vous êtes dans une situation pareille, parce qu'alors-là, qui dit quoi ? De nombreux accidents ont lieu comme ça, suite à des pannes ou un doute. Par exemple, il fait beau et vous avez une panne de vos instruments. Vous parvenez à la régler. Il y a différentes manières, des instruments de secours. Tout se passe bien, vous continuez votre vol. Vous rentrez dans un nuage, vous manœuvrez, vous êtes entré peut-être de manière inclinée dans un nuage, vous étiez en combat ou en virage. Vous entrez dans le nuage, et là vous êtes dans le doute. Ou bien vous croyez votre cerveau et vos impressions, ou bien vous croyez vos instruments. Mais comme l'instrument a été en panne auparavant, vous êtes en situation de doute. Là est le problème et là est un peu la maturité du pilote. C'est que il faut aller très vite, aller à l'encontre de ses propres sensations, et remettre tout en question, aussi bien l'instrument que soi-même et essayer par différentes analyses plus précises d'instruments : le variomètre - qui va vous dire si vous descendez ou si vous montez -, la vitesse - si elle monte ou si elle descend (quand on a le nez en bas la vitesse a tendance à monter, quand on le nez en haut la vitesse diminue) -, la puissance moteur - vous pouvez réduire, vous allez voir si votre vitesse augmente ou si elle diminue - . C'est... ça doit se faire dans les fractions de secondes. Pas mal d'accidents ont lieu comme ça, parce que le doute est resté trop longtemps dans la tête et que, en aviation de chasse, le temps, c'est parfois des fractions de secondes. Donc là, ça n'a rien de spectaculaire, mais c'est probablement une des causes d'accidents, et un des phénomènes où vous devez absolument lutter contre vous-même. Et ça se fait aussi par expérience. Maintenant on a la chance d'avoir des simulateurs de vol, où on fait ça quand même de manière assez régulière, où on cache des instruments, comme vous êtes en simulateur, vous n'avez pas l'extérieur, mais la plus grande différence, c'est que

les simulateurs sont limités pour ce qui est par exemple les sens, donc les sensations. On ne sait pas reproduire nos « g » dans un simulateur, ou alors il faudrait vous mettre dans une centrifugeuse, mais quand même ça vous permet quand même d'éduquer votre esprit à vous remettre en question et à très vite faire une analyse. Donc là, c'est quelque chose qui est fort lié aux sens.

7. Entretien avec Sidi Larbi Cherkaoui

*E : Pourriez-vous me décrire votre expérience créative dans la pratique de votre art ?
Qu'est-ce qui se passe en vous quand vous créez ?*

S : Ben je crois que d'une certaine manière, c'est comme un point d'orgue où toutes les choses qui me secouent, qui m'intéressent, qui m'interpellent : les choses que je vois autant que des choses que j'ai vécu ou des choses que j'ai vu d'autres vivre, mais qui d'une certaine manière, par empathie, je les ai ressenties. Je crois que dans le travail de chorégraphe ou de danseur, il y a une forme d'expression des choses qui nous ... ouais, qui sont entrées dans le corps d'une certaine manière et qui en ressortent de cette manière-là, comme une sorte de ... synthèse de ... ce qu'on a vu, de ce qu'on a vécu, de ce qu'on a ressenti, de ce qu'on a envie de parler parce que souvent ce sont aussi des thèmes. Moi spécifiquement, et c'est pas pour tous les chorégraphes, moi j'aime beaucoup travailler autour de certains thèmes. J'aime bien parler du religieux, parler spécifiquement du corps, des tabous entre les corps, du toucher, de la relation entre l'homme et la femme, des relations entre les femmes, entre les hommes. Ces choses-là, pour moi, c'est des thèmes important dans la vie et j'aime bien utiliser la création d'un spectacle comme prétexte, en fait, de parler de ces choses-là.

A côté de ça, je trouve très intéressant la notion de trouver sa parole personnelle. Je dois dire que moi en tant que chorégraphe, aussi en tant que danseur, j'ai grandi dans ... Notre génération est en fait une génération qui a grandi d'une manière très individualiste. Tout le monde nous disait tout le temps « il faut trouver ta voie, ton chemin, ta manière de penser, ton ... ». Et donc tout était constamment. C'est très démocratique d'une certaine manière, c'est un produit de la démocratie cet effet de l'individualisation de la personne dès son plus jeune âge comme « tu dois être le meilleur », « tu dois avoir du succès », « tu dois être mieux que n'importe qui », « tu dois être différent au-delà de tout le monde », donc devenir une sorte de surhomme. Donc, après en tant que chorégraphe, tout de suite on vous met presque la loupe sur votre art et on vous dit : « faut que ça soit différent des autres », « faut que vous soyez quelque chose d'autre », « ça, ça existe déjà », « ça, ça existe déjà ». Donc, au début, on est pris par le jeu en tant que jeune personne, on se dit : « bon, ouais, je vais trouver quelque chose d'autre que personne n'a trouvé ». Mais le plus qu'on vieillit, le plus qu'on sent en fait que c'est une valeur fausse, que d'une certaine manière ce qui compte, c'est la continuation des choses. Elles se transforment d'office naturellement. Il y a un effet organique de l'évolution qui fait que les choses ne sont pas similaires. Il ne faut pas rechercher la différence. Je crois que la différence, elle naît par nécessité, pas par

... on ne peut pas la forcer. On ne peut pas forcer d'être différent des autres, c'est quelque chose qui vient à cause de son vécu mais qui n'est pas quelque chose qu'on doit chercher. Moi, je suis assez pour des gens qui aiment les mêmes choses que d'autres gens. C'est magnifique quand des gens aiment la même chose. Le côté réconciliateur du fait que deux artistes aiment la même chose et se battent pour la même chose. En ce moment, c'est presque une utopie parce qu'on a tellement grandi à penser individuellement que on vieillit complètement isolé de tout le monde parce qu'on développe de plus en plus son propre savoir d'une manière telle, réduite et tellement concentrée, comme un spécialiste de sa façon de voir les choses et sa pensée. C'est complétement «disconnecté» de tous les autres et donc, pour moi, c'est une valeur fausse parce qu'elle fait que je me «disconnecte» de plus en plus des autres. C'est ça qui fait, maintenant j'ai trente-quatre ans, je me dis «mais non, il faut aussi ... il faut comprendre la voix des autres, faut comprendre la voix des gens autour de soi et essayer de les comprendre autant que de se comprendre». Se comprendre, c'est une chose, mais il ne faut pas être obsédé de soi et être dans un regard trop isolé, trop individuel, trop «disconnecté» de tout le reste parce qu'en fait, ça ne nous ramène pas du tout à un effet de bonheur ou un sentiment d'être complet. Quand on est «disconnecté» de tout, on n'est pas complet. On n'est complet que quand on se sent relié même si les choses ne se relient pas à vous, même si les choses vous renient. Mais si vous, vous vous sentez connecté, vous vous sentez connecté au passé, aux gens qui sont venus avant vous, les gens qui vont venir après vous et que, d'une certaine manière, on fait partie d'une tradition. C'est quelque chose dont on parle très peu, par exemple dans mon domaine. Je fais de la chorégraphie. Dans la chorégraphie dite contemporaine, la recherche est constamment individuelle et c'est très rare que l'on ose parler de nos parents, de nos grands-parents, des gens qui nous ont influencé et qui nous ont éduqué à être comme on est. Moi, j'ai plutôt tendance maintenant à vouloir défendre ça, à dire : «voilà, il y avait Pina Bausch, une autre chorégraphe, on continue, elle vient de nous quitter». D'une certaine manière, c'est notre ... c'est son art qu'on continue et on passe à travers ça. Parfois, c'est difficile. Il y a des pères et des mères qu'on a eus qui sont très égocentriques et on n'a plus tellement envie de les nommer parce déjà ils se nomment eux-mêmes. Donc, il y a parfois un rejet du père et de la mère ou de la transmission. D'un autre côté, c'est quand même une nécessité de savoir quelle sont nos sources et de les assimiler, d'oser les retraduire et de là avancer, aller ailleurs s'il faut, mais que au moins ce ne soit pas par simple renonciation mais en fait par conscience qu'on va ailleurs. Je ne sais pas si vous voyez ce que je veux dire ...

E : Oui, tout à fait ... Différents mots reviennent : relation, relier, se connecter ... tradition.

S : Oui, je crois, c'est personnel parce que depuis mon plus jeune âge. Je suis demi marocain, demi belge, je suis homosexuel. Il y a beaucoup d'éléments dans ce que je représente dans une communauté qui m'on fait être rejeté par la société. Il y avait tout le temps quelque chose : ou bien une religion, ou bien des gens dans ma famille ou dans d'autres contextes qui me rejetaient. Et ce n'est qu'avec le succès qu'ils m'ont réassimilé. Donc, c'était comme si le succès était nécessaire pour pouvoir avoir le droit de parler, le droit d'être. Et donc, il y a à nouveau pour moi une fausse valeur parce que ce n'est pas que le succès qui devrait faire que l'on est ... qu'on a le droit d'exister (rires) et ça serait dommage si c'était comme ça, mais ... ma vie a été une.... ??? qui m'a fait sentir ça. Comme si en fait, c'était la seule manière d'avoir une voie, de pouvoir parler de ces choses-là et justement dire que voilà qu'il faut peut-être bien faire attention à ce que l'on fait aux gens autour de nous. La tendance est de rejeter les gens en général, que pour certaines personnes, c'est quelque chose de très lourd à porter, j'oserais même dire pour tout le monde. Après, chacun a sa manière de « dealer » avec ça. D'autres rejettent encore plus les autres. Moi, j'ai eu tendance à un moment donné à me dire : « non, je vais essayer de connecter, je vais essayer de me reconnecter, je vais essayer de rendre plutôt un sentiment positif ou quelque chose qui ... ». C'est très difficile, c'est quelque chose qui ... pour moi, il faut énormément d'énergie pour ça, pour être positif justement. C'est quelque chose qui demande, en tout cas pour moi, pour ma nature qui est plutôt une nature mélancolique. C'est tout les matins me dire : « ok, j'y vais, je vais pour la connection, je vais pour la retransmission, je vais pour la lecture, disons la lecture de la vie ». Donc, je ne suis pas quelqu'un qui lit beaucoup, mais qui plutôt lit les gens et les êtres humains et comment on se rapproche les uns aux autres et je lis les choses qui m'intéressent par rapport à ça. Donc, il y a un vrai besoin par mon éducation, par mes sentiments, par ma nature de me sentir relié, en tout cas d'essayer de générer des liens entre les choses et entre moi-même et les choses.

E : Vous avez utilisé le mot voix/voie (avec x avec e).

S : Oui, c'est peut-être aussi parce que ... Il y a plusieurs choses à dire sur la voix humaine. Il y a d'un côté l'élément de maîtriser sa voix, donc arriver à dire les choses qu'on ressent. La plupart des gens, moi à nouveau surtout quand j'étais jeune, je me rappelle avoir plein de sentiments que je n'arrivais pas à mettre des mots dessus et ces sentiments étaient au-delà des mots qu'on me donnait. Donc, les mots qu'on me donnait parlaient d'autre chose

que de ce que je voulais parler. Je crois que de par la danse, de par le mouvement, de par le corps et la maîtrise du corps, j'ai maîtrisé ma voix aussi, j'ai maîtrisé à parler, à parler mieux, à m'exprimer, à prendre le temps, à relier des pensées d'une telle manière que les gens puissent me suivre sur un chemin de pensée et qui puissent se mettre à ma place ou même reconnaître que ma place et la leur est la même, qu'ils ont vécu ça aussi dans leur domaine. Ça a pris beaucoup de temps, ça a pris du temps à trouver cette parole et donc quand je vois des gens qui ont peut-être des moyens moins développés pour s'exprimer, j'ai tendance à vouloir les écouter plus et encore plus, à vouloir parler même pour eux, à être une voix pour eux. Par exemple des gens avec des handicaps : j'ai travaillé avec des acteurs qui étaient trisomiques. Je me rappelle très bien quand on travaillait avec eux. C'était Nienke Reehorst, une autre chorégraphe et moi, on travaillait ensemble et parfois, on leur demandait quelque chose verbalement. On disait : « bon, tu sautes en avant, en arrière et à gauche et à droite » et la personne te regardait comme pour dire : « c'est du chinois ». Par contre, quand on faisait le mouvement, donc littéralement, je sautais en avant, en arrière, à gauche et à droite, la personne voyait le mouvement et savait le faire. Donc, en fait, la personne était complètement capable de faire ce que je demandais, elle n'avait pas les capacités de traduire ce que je disais dans un mouvement et ce n'est qu'en faisant le mouvement que soudain, elle pouvait complètement traduire ce même mouvement sans aucun problème. Donc, il n'y avait pas d'handicap et donc souvent l'handicap est un ... on croit qu'il y en a un tandis qu'en fait, il n'y en a pas. Ça a beaucoup à voir avec la capacité de s'exprimer. On valorise ou on dévalorise les gens par rapport à leur capacité à expliquer ce qu'ils pensent, comment ils sont, ce qu'ils ressentent et comment ils vivent les choses autour d'eux et c'est triste. Je trouve que c'est triste parce qu'un corps est un corps et un corps a le droit d'être et pas tout le monde a eu l'éducation qu'il faut pour pouvoir s'exprimer sur un tel niveau. C'est pour ça que les danseurs m'attirent aussi parce que c'est des gens qui veulent s'exprimer au-delà de la parole, même si parfois on utilise la parole sur scène. C'est au-delà et j'adore les immigrés. J'adore les immigrés, pourquoi ? Mon père était immigré. Je comprends très bien la frustration de l'immigré parce que c'est quelque chose de l'ordre d'une sagesse qu'on peut avoir mais que d'une certaine manière on se sent toujours un peu moindre parce qu'on n'a pas la langue, on n'arrive pas à se défendre avec les mêmes armes que des gens d'une autre culture. On peut avoir ça n'importe où, on peut avoir ça en tant que Belge à New York comme en tant que Marocain en Belgique. Je suis très attiré par des cultures où justement on arrive à accepter le gens d'une autre culture et à les respecter d'une manière très profonde. C'est ça que j'adore aller au Japon ou dans des endroits où

je sens que ma différence est respectée, assumée, est laissée en tant que telle. Il n'y a pas d'attente envers moi de comprendre et du coup. J'ai encore plus envie de comprendre parce je trouve qu'il n'y a pas de pression, une pression qui dit « oui, il faut s'intégrer », des choses comme ça, surtout en Europe ou dans le monde occidental qui n'est peut-être pas la meilleure tactique pour justement trouver un monde commun. Dire : « toi, tu dois t'adapter à moi et moi, je ne vais pas me changer du tout, tu es chez moi et chez moi, c'est ici et c'est très différent ». Tout le temps, montrer avec le doigt comment ça doit être ici, ça crée parfois un dégoût, on n'a plus tellement envie justement de se plier à tout ça.

E : Vous, quand vous créez, comment est-ce que ça se construit en vous ? Quand vous créez une chorégraphie, quand vous dansez ?

S : C'est des reflets, c'est des reflets de ce que je vois. Donc, souvent, il y a quelque chose que j'ai remarqué et ça ressort dans le studio, d'une manière abstraite, mais souvent aussi d'une manière très concrète. Parfois, c'est des images qui, pour moi, symbolisent ce moment-là, ce paradoxe dans la vie ou ce moment difficile ou agréable (ça peut aussi être positif) que j'ai envie de refléter. Donc souvent, c'est une manière de condenser un vécu sur scène et de le partager avec un public qui est ouvert à vivre avec vous un moment ou quelques moments de votre vie ou de la vie de quelqu'un que vous citez. Donc, c'est des citations, des manières de refléter, c'est pas ... ouais, c'est une interprétation de ce qu'il y a autour de moi. Dans ce sens-là, il y a un langage personnel par défaut que je parle moi, que c'est mon travail. Mais il n'y a pas recherche d'un vocabulaire personnel très poussé. C'est quelque chose, que je sais, qui viendra naturellement parce que je n'ai que les mots que j'ai, je n'ai que les moyens que j'ai, même si j'essaie tout le temps de me nourrir d'autres cultures, d'autres façons de voir. Parce que en fait, c'est quoi, une culture ? C'est des codes, c'est un ... des conventions. Une culture, c'est des conventions. Nous, on peut se dire : « voilà, on est belge », c'est une convention. Ce pays, il existe depuis le milieu du 19^{ème} siècle, mais avant ça les grands-parents de cette époque-là, ils étaient quoi, eux ? Ils étaient ou bien autrichiens ou ils étaient hollandais ou ils étaient français parce que la Belgique n'existait pas ; donc, c'est une convention ce pays. Et j'oserais dire que tous les pays sont des conventions. On se dit être connecté parce qu'on est de ce pays, mais souvent on est peut-être plus connecté avec des gens complètement ailleurs de par notre, nos manières de voir les choses ou notre tempérament. Je me suis reconnu dans des gens de Chine et d'Amérique ... et parfois pas dans des gens en Belgique. Et ça, c'est pas par copiage d'eux, c'est plutôt parce que cette tendance-là était présente dans cette culture-là ou dans cet individu-là, dans cette culture aussi et lui se sentait peut-être aussi connecté

à moi d'une même manière. C'est très difficile de parler de tous ces cloisonnements, de toutes ces cultures, de tous ces pays, de tous ces individus parce qu'elles perdent la notion de totalité et de la fonction de chacun parce que, plutôt que de parler de la différence (ce que je suis et ce que vous êtes), c'est plutôt la fonction dans un système organique qui est ... la communauté des êtres humains en général, quel est mon rôle ? Qu'est-ce que je peux faire ? Et parfois, ça peut être un porte-parole ... une porte-parole de quoi ? Des choses que je crois qui ont de la valeur. Donc, je vais essayer de chercher des valeurs, des valeurs qui ne doivent pas être spécifiquement les valeurs avec lesquelles j'ai grandi, mais plutôt les choses que j'ai l'impression ont une vraie valeur. Ça, c'est tellement personnel, c'est un sentiment de voir ... Moi, j'aime ça, et moi j'aime ça et j'assume aimer ça même si tout un pays ou tout un village ou tout une ville ou toute une communauté de la danse contemporaine, n'importe, ne valorise pas ça. Moi, j'ai l'impression que je vais défendre ça et j'ai tendance, en tant que créateur, à choisir mes thèmes et à être inspiré de cette manière-là, à constamment rechercher des choses auxquelles je veux me connecter ... par leur valeur ... et défendre ça à d'autres pour qu'eux le valorisent aussi. Donc, ça fait parfois qu'on connecte avec certains, qu'on « disconnecte » avec d'autres parce qu'on n'est pas un mouton. On se dit peut-être qu'à un moment donné, la personne va me suivre et peut-être que jamais ... peut être que c'est comme ça, que la vie avait écrit ... qu'il devait y avoir ce divorce, cette coupure.

E : Vous avez parlé de maîtrise à plusieurs reprises.

S : Oui, maîtrise c'est (rire) ... c'est la connaissance, l'idée, l'illusion parfois aussi d'avoir un œil plus large, donc de voir tout ce qu'il y a autour, mais aussi tout ce qu'on est. Souvent quand on est dans notre corps, on n'est que dans un quart de notre corps, on ne ressent pas les orteils tout le temps, on ne ressent pas les doigts. Donc, des choses comme le tai chi, comme les martiaux ou la danse aussi quand elle est, en tout cas à mes yeux, bien faite, elle est consciente du bout des doigts, du bout du nez, du bout des orteils. On est constamment conscient de notre peau, de la relation entre l'extérieur et l'intérieur du corps.

Même chose avec la voix, avec le chant. Le chant aussi, c'est une manière d'utiliser le corps comme une sorte de vaisseau où on trouve des harmoniques, des vibrations. La maîtrise, elle est là-dedans, la maîtrise du corps. La maîtrise et la discipline sont des mots qui souvent en français - ou à nouveau dans les langages occidentaux - sont des mots souvent mal interprétés parce qu'elles sont vécues ou vues comme quelque chose qui doit faire mal, qui doit être très ... On discipline quelque chose, c'est comme si c'est quelque

chose de négatif, comme si on punit, c'est comme des punitions. Tandis que dans une vision plus « holistic » ... je ne sais pas comment on dit en français, peut-être qu'il n'ont pas ces mots ... plus globale, plus large ; la discipline est là pour raffiner, pour être plus ... ouais pour être dans le détail de l'existence, pour voir l'infiniment petit et l'extrêmement grand. C'est une manière de comprendre son corps et de l'assumer, de l'aimer et de pouvoir le donner aussi à d'autres parce qu'on le maîtrise. Donc, je cherche la maîtrise surtout là-dedans et je cherche aussi à inspirer des danseurs ou d'autres gens à avoir leur corps, à le maîtriser ... à le maîtriser pour être plus généreux et plus clair avec ce qu'on fait avec ce corps mais pas pour le limiter. Au contraire, c'est pour ne pas le limiter qu'on doit le maîtriser parce que sinon on est limité, sinon on ne sait pas trop ce qui se passe, on est pas trop conscient. Bien sûr, il y a des gens qui ont des moyens intuitifs, qui sont dans le corps intuitivement, qui n'ont pas besoin de faire ce travail. Mais la plupart de nous, on a été éduqué à « disconnecter » notre âme de notre corps, donc on doit renouveler cette connection. Donc, des exercices comme la méditation ou le yoga, les arts martiaux, le tai chi sont quelques exemples qui font qu'on se ré-attache à notre corps. Ça peut aussi être le sport, ça peut être des choses très tactiles, ça peut être des détails ... Ouais, sur plusieurs niveaux, on peut discipliner le corps, ça ne doit pas être que des choses dites ésotériques, ça peut aussi être des choses très concrètes.

E : Vous avez parlé d'âme et de conscience.

S : Oui ... Pour moi, l'âme c'est comme ce sentiment d'être plus que ce corps. Mais pour être plus que ce corps en fait, pour moi l'âme c'est comme l'air, c'est comme l'esprit. Je n'ai pas d'autres ... parce que parfois on fait des distinctions entre l'âme, entre l'esprit, entre ... Je ne suis pas à ce niveau-là de conscience en ce moment. J'ai plutôt l'impression que voilà l'âme, c'est le tout et c'est comme un grande soupe dans laquelle ce corps est. Il peut se limiter, mais il peut aussi se laisser emporter par la totalité de ce qu'il peut être et donc aller au-delà. Presque avoir un sentiment que quand on voit quelqu'un faire quelque chose, on a l'impression de l'avoir fait aussi. Etre dans une empathie totale avec ce qu'il y a autour de nous, sentir les plus petites choses qui se passent, être dans un ... oui une recherche d'être en osmose avec la nature. Et je crois que ça, pour moi, ce serait l'âme, ça serait être une âme avec tout le monde.

E : En osmose avec la nature...

S : Ben, c'est par besoin à nouveau d'avoir le sentiment de quand même ... d'être relié à quelque chose. Je crois que c'était depuis que je suis tout petit que je me suis dit : « je ne

fais pas partie de ce clan familial, je ne fais pas partie de clans de société, ni de ce clan d'aristocratie, ni de ce clan de religion » et donc la nature était ma seule ... source. C'était l'endroit où je me disais : « au moins, je viens de la nature. C'est clair que je ne suis pas quelque chose de fait artificiellement » et donc je me sentais vraiment « naturel ». Je me disais : « je suis avec la nature » et donc la nature est ma famille. C'est pour ça aussi que je suis végétarien depuis que j'ai 15 ans. En fait depuis que j'étais tout petit, je voulais être végétarien, mais je n'avais pas le droit par mes parents. A mes 15 ans, je suis devenu végétarien. Je me sens énormément relié à la nature. Après, j'ai mes défauts, j'ai des choses que je ne saurais pas éviter ou pas encore. Il y a des éléments qui ont été très forts et très fondateurs qui allaient au-delà de mon besoin de faire partie d'une communauté. J'étais d'office ... relié à la nature.

8. Entretien avec Pol Charoy

E : Bonjour Pol, pourriez-vous me parler de l'expérience créative dans la pratique votre art, dans la pratique de vos arts ?

P : Oui, bonjour Eric, ... L'expérience créative dans la pratique de mes arts. Elle est dans notre histoire et dans mon histoire très forte puisque j'ai créé un art avec ma compagne Imanou qui s'appelle le Wutao. Je suis arrivé, à un moment dans ma pratique, je dirais donc avant - on va faire avant/après -, dans ma pratique avant à une certaine limite où à chaque fois que je pratiquais le wushu, quelque soit le style (style du Nord, du Sud, interne, taiji, xinyi, bagua, etc.), je me faisais mal, c'est-à-dire que j'avais à chaque fois des tensions. Des tensions où ces formes étaient un peu comme des costumes quelque part qui, aussi beaux soient-ils, aussi génial soient-ils, quelle que soit la coupe, etc. à un moment ne me convenaient pas. Et quelque part, c'est parce que j'ai été bien formé, je le dirais aujourd'hui comme ça, que je suis arrivé au bout de ça et donc à pas seulement réinterpréter une gestuelle, mais à aller trouver une inspiration de mouvements qui étaient là déjà avant ... Voilà, je le dirais comme ça. Ma formation avant m'a amené, m'a fait tomber dans une mémoire du geste et des mouvements qui étaient là et qui demandaient à se manifester à ce moment-là, comme une floraison aussi en même temps. J'étais dans une étape où, si je ne répondais pas à cette inspiration, je me faisais mal, c'est-à-dire qu'il y avait comme si il y avait une énergie évolutive quelque part en moi au niveau de la coordination, de l'apprentissage du geste qui m'amenait dans une impasse dès que je retournais en arrière. Ça n'allait plus. Donc, il fallait que j'aille vers cet avant, et cet avant était obligatoirement une aventure sinon il n'y a pas de création. Donc, dans cette aventure, il a fallu lâcher tout le reste et accepter d'un seul coup ce vide, je dirais taoïste aussi en fin de compte, ce vide dans lequel d'un seul coup qu'est-ce qui va naître ? De ne pas déterminer le mouvement, même pas par une intention, donc d'être au-delà même de l'intention et d'être complètement là et qu'est-ce qui vient comme mouvement ? Donc, dans cette écoute, s'est mis à apparaître quelque part des gestes et des mouvements que nous avons explorés puisque nous avons beaucoup travaillé ensemble avec Imanou. On a exploré des mouvements et on a répété, on a répété jusqu'à voir qu'après il y avait une mutation de ce mouvement vers un autre mouvement. C'est comme ça que sont apparus les premiers gestes de création ... du Wutao. On a ensuite, après ces inspirations, codifié pour l'apprentissage, etc. Voilà ce passage entre l'avant et l'après, ça a été ce moment-là ... Que te dire d'autre ?

E : Mutations, limites...

P : Ouais, il y a l'idée à laquelle on a répondu aussi ... qu'il y a une mémoire du geste, une mémoire du geste écologique, pour moi. Ça nous a fait nous poser des questions d'ailleurs sur la transmission après de cet art à d'autres. Est-ce que c'est ma façon de bouger ? Est-ce que cette façon de bouger que je crée, que je laisse venir, est-ce qu'elle peut être intéressante pour les autres ? Donc, ça, ça a été un moment une grande question pédagogique. Manifestement oui, au jour d'aujourd'hui, on peut répondre « oui » puisqu'on a formé des personnes qui s'y retrouvent là-dedans et retrouvent une sorte d'écologie corporelle, d'économie du geste et de qualité de geste et de sentiment, etc. La chose aussi qui, dans ce passage qui a été important, c'est que dans ce passage, on est tombé aussi dans une qualité de geste qu'on a appelé « le sentiment du geste », c'est-à-dire que le geste n'est pas pour nous, aujourd'hui ... Ce passage-là nous a fait passer d'un geste biomécanique, d'un geste bio tuyauterie énergétique, d'un geste virtuose, d'un geste etc., etc. dans quelque chose qu'on a appelé le « bio sentiment du geste », le « sentiment du geste ». Donc, un geste imprégné qui vient de choses vraiment très profondes et qui a une qualité qui est sensorielle, qui n'est pas seulement descriptive d'une manière coordonnée, d'une manière trajectoire de geste, etc., qui est vraiment une sensorialité du geste. Ça a été vraiment très important, on a continué à tirer le fil de ça. Et plus on a avancé dans ça, plus la distance après avec les autres façons qui ont été ma formation devenaient difficiles. Quand je refais ces autres pratiques, aujourd'hui, ça m'est difficile, voire - si des fois je vais trop dedans - presque douloureux, y compris dans les symptômes physiques. Aujourd'hui, je joue comme un jeune chien qui retrouve ses anciens potes, etc. Le temps d'un moment, je peux jouer au taiji, je peux jouer au wushu avec mes anciens copains, etc., Ça me plaît un petit moment, ça me plaît à l'occasion d'un regroupement fédéral, d'un week-end. Et encore ! Un week-end, c'est presque trop. Voilà, je retrouve des potes, il y a un moment sympa, il y a une euphorie qui fait que j'ai du plaisir à refaire certaines choses, mais si ça dure ... tac, je retrouve l'impasse, je retrouve les limites de ça qui ne me vont plus. Donc, la création au niveau du geste, pour moi, est une nécessité, a été une nécessité pour moi, mais quelque part doit être une nécessité pour tout cheminement sinon on se retrouve exactement à ne faire que de la reproduction, quelle que soit la qualité de cette reproduction. Donc, on passe vraiment de la reproduction à l'interprétation et après la créativité. C'est normalement un chemin qui devrait aboutir pour tout le monde. Une vraie transmission devrait amener les élèves à un moment à créer leur geste. Donc, dans notre enseignement du Wutao, c'est ce qu'on fait aussi : c'est-à-dire qu'on a une écriture de geste qu'on a appelé une « calligraphie de geste » qu'on doit reconnaître et on demande

aux élèves de se réapproprier cette écriture et de la transformer. De la transformer avec juste une règle : on doit reconnaître la lettre. Mais de la transformer, de se la réapproprier, etc. qui est donc la phase jusqu'où, nous, on peut les amener. On peut les amener jusqu'à l'interprétation. Après, la création c'est leur part à eux, c'est là où l'on ne peut rien faire. C'est comme dans les ... J'avais entendu des gens dans l'école du cirque - puisque j'ai fait du cirque - il y avait des élèves au cirque qui reprochaient à leur professeur de ne pas les avoir formés en tant qu'artistes. Mais là, il y a une phase où le professeur te forme techniquement, il te donne plein de clés, il t'amène et ... à un moment, il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'individu ... qui doit s'« alchimier » et muter en lui et qui fleurit ou débouche ou pas ... et qui n'est plus là, pour moi, de la responsabilité de l'enseignant, du professeur ou du chorégraphe, etc. Il y a quelque chose (claquement de doigt) chez la personne qui doit ...

E : Calligraphie, réappropriation...

P : Calligraphie ... Dans la créativité, j'ai eu une expérience de chorégraphe avec la gestuelle martiale. J'ai trouvé qu'il y avait une ornière dans la créativité spontanée, c'est-à-dire que quand tu fais danser des danseurs uniquement sur la création, sur l'improvisation, à un moment l'improvisation tourne en rond. C'est-à-dire qu'ils se mettent à répéter des plis quelque part, d'enchaînement de gestes qu'ils ont en eux. Ils se mettent à répéter ça et il n'y a pas de créativité. Donc, à un moment, l'improvisation et la créativité cherchée dans l'improvisation ou par le geste spontané, à un moment, trouvent des limites, se met à se répéter sur lui-même et creuse même des plis. Donc, il y a même des fois un effet d'ornière fort. On s'est aperçu aussi qu'il y avait un besoin d'endiguer, quelque part, la créativité ou d'endiguer la qualité qui naissait de la créativité dans une sorte de dessin de geste qu'on a appelé des « calligraphies de gestes ». Ces « calligraphies de gestes » mises bout à bout font des enchaînements, des chorégraphies, etc. Donc, on a une sorte de vocabulaire qui sont des « calligraphies de geste » et dans lequel les personnes qui viennent aujourd'hui apprendre avec nous doivent reproduire une qualité qui fait qu'on peut lire cette calligraphie et la reconnaître. S'ils vont dans une transformation de ça au point qu'on ne peut pas le lire dans un premier temps, on dit là : « stop, vous êtes dans la répétition des plis », « vous êtes dans le « délire » », « vous êtes dans ... et ça tourne, ça tourne, ça tourne et rien ne sort, vous creusez ... et on n'avance pas ». Donc, on a amené une nécessité de langage, de calligraphie qui est travaillée, qui est répétée, qui ensuite est interprétée/mutée à l'intérieur avec toujours la visibilité et une fois qu'il y a ça, après il y a une sorte de mise en état de neutre, de wuji et de neutre, qui est une sorte de vide

dans lequel tout peut arriver et qui est vraiment différent ... dans lequel on retrouve le yi, etc. mais qui est quand même différent puisque le yi, c'est déjà une intention. Alors que là, il faut tomber dans le vide où il n'y a rien pour sentir ce qui va naître. C'est là seulement, pour nous, où il y a la pure créativité. Mais cette pure créativité, pour qu'elle apparaisse, il est important quand même de lui avoir insufflé une sorte de ... d'intelligence ... multipliée qui va donner des possibles, sinon le possible est obligatoirement restreint. En tout cas, c'est ce dont nous nous sommes aperçus dans notre expérience. C'est ce dont je me suis aperçu dans mon expérience, y compris de créativité avec des danseurs puisque j'ai beaucoup travaillé avec des compagnies de danse. Donc, il y a ce besoin et ça a été quelque chose de très fort puisqu'on s'est beaucoup interrogé avec Imanou sur « Pourquoi doit-on apprendre le naturel ? ». A un moment, on était dans cette réflexion et on se disait : « Mais pourquoi apprendre le naturel ? », « Pourquoi doit-on apprendre la fluidité et le relâcher ? », « Pourquoi ne pas mettre tout de suite les personnes dans des mouvements qui leur sont naturels ? ». C'est dans ces explorations-là qu'on a vu les limites de ça. Un jour, on a eu la révélation - on était un peu en méditation - qu'en fin de compte on doit apprendre et, même pour déboucher dans la créativité, il y a, pour nous, une nécessité d'apprentissage parce que l'humain arrive au monde « pas fini ». C'est une des seules caractéristiques de l'humain, les autres animaux dont nous faisons partie arrivent beaucoup plus finis que nous. Les animaux arrivent, naissent et toutes leurs qualités, leur potentiel de gestes et de mouvements est là tout de suite (claquement de doigt) révélé et en pleine potentialité alors que l'humain arrive comme s'il était prématuré. Donc l'humain apprend, c'est-à-dire qu'on refait ce qu'on a fait en passif dans l'embryologie dans tout le développement dans le ventre de nos mères. On le refait en actif, mais pas conscient, enfant. Dans cet actif pas conscient où on réapprend les choses, on rebranche tout et on apprend du naturel. On s'est verticalisé, on apprend la marche, on apprend du naturel. Pour nous, ça a été la réponse : « voilà pourquoi on doit apprendre même pour ensuite, pour pouvoir déboucher vers une continuation de cette créativité évolutive ». Donc, il y a une nécessité d'apprendre pour pouvoir continuer à créer le geste de demain, sinon on n'a pas ... Ça a été pour nous la réponse un peu philosophico-méditative (je ne sais pas comment dire) de « il y a une nécessité d'apprendre, d'aller plus loin pour induire une évolution, une créativité du geste ».

E : Des mots reviennent : lâcher prise, wuji, neutre, vide ...

E : Le lâcher prise le plus important, c'est vraiment ... lié au neutre, c'est-à-dire le vrai wuji, cet espace où il n'y a rien et où il y a tout le potentiel. C'est cet espace dans lequel

on puise la créativité, c'est où la créativité apparaît. Je dois suffisamment me fluidifier, suffisamment travailler des choses pour pouvoir, dans cet espace, ne pas être dans un mouvement lié à mon histoire de construction caractérielle, etc., mais à être, à avoir un espace intérieur plus vaste que moi-même pour que quelque chose de plus ... dépassant de moi puisse apparaître et s'animer en moi. Donc, là, c'est vraiment l'idée du wuji, c'est comme ça qu'on le comprend et qu'on aime bien faire le parallèle avec l'image du neutre dans le théâtre, donc avec le masque neutre ... Quand on met un masque sans expression, le masque neutre, quand on le met, fait apparaître tout ce qui n'est pas neutre dans ma corporalité. Et donc, tout mon travail va être un défroissage de tout ce qui n'est pas neutre, que l'autre va me renvoyer en tant que public, ce qu'il voit. Tant qu'il voit une histoire particulière, c'est que ce n'est pas neutre, donc je vais défroisser, changer mes attitudes, prendre conscience de pour trouver cet espace. C'est quand je tombe dans cet espace qu'il y a cette créativité nouvelle transcendant mon histoire personnelle, individuelle qui, à ce moment là, peut apparaître. Donc, on fait beaucoup le parallèle avec le travail scénique et artistique. Ça c'est le wuji. Le lâcher prise, il n'y a pas, il y a des petits lâcher-prises qui sont des lâcher-prises de mouvement, de geste, etc. Il y a le gros lâcher prise, le lâcher prise où je ne prédétermine pas ce qui va apparaître. Ça, c'est un peu le plus dur, le plus dur qui est de ne pas répéter, donc d'être dans une écoute et de sentir que ... moi j'accompagne le mouvement qui est là pour qu'il se fasse, pour le laisser faire. Ça, c'est « l'expérience ultime », pour moi, du lâcher prise

E : Et vous Pol, quand vous êtes en situation de création, qu'est-ce que vous ressentez, quel est votre ressenti ?

P : Une sensation d'être plus que ce que je suis. La sensation, qu'il y a ... j'en dirais pas plus ; il y a quelque chose, quelque chose qui est plus que moi. Dans la créativité, dans le mouvement inspiré, il y a ... une autre réalité qui est, que je sens et qui reste mystérieuse ... il y a une ... une imprégnation où d'un seul coup, je suis plus que ce que je suis : je suis plus rayonnant, je suis plus intelligent, je suis plus beau (dans le sens noble, pas dans le sens joli), je suis ... plus vaste, plus dedans en même temps. Il y a une sorte de dissolution quelque part de la ... de l'ego, de la construction caractérielle - pour prendre un autre langage - de ma personnalité (personnalité vient du latin persona qui est masque). Donc quelque part, quand le masque peut tomber ou que je peux oublier le masque, une autre partie plus grande de la réalité qui me traverse, je la sens. Personnellement, je le sens, moi davantage, dans le mouvement que dans une posture assise, dans ... Le mouvement est pour moi beaucoup plus porteur de cette qualité ... sacrée. Voilà, il y a

quelque chose de sacré, c'est du sacré. Pour moi, la créativité est liée au sacré ... je touche ... et ce sacré d'ailleurs peut même ... me faire pleurer, c'est-à-dire je peux ... imprégné de cette qualité (respiration profonde), je peux avoir des pleurs qui ne sont pas des revécus psychothérapeutiques, etc. qui sont par ailleurs aussi nécessaires peut-être pour se préparer à ça, qui sont des peurs plus de l'ordre du sacré, de sentiment de retrouvailles, de sentiment de ... (longue inspiration) « Hé oui, quoi c'est » (longue expiration). En tout cas, moi, je puise vraiment, je ne sais pas si je puise la créativité dans cet état-là ou si la créativité me fait tomber dans cet état-là, je n'en sais rien.

E : Retrouvailles...

P : Oui, retrouvailles ... Oui retrouvailles, paradis perdu (rires). Oui le sentiment de ... le sentiment de quelque chose - c'est très troublant ça - parce que c'est à la fois quelque chose à la fois d'inconnu, c'est-à-dire qu'il y a quand même dans la créativité, dans ces états-là, l'idée d'une aventure, donc de se laisser aller là à quelque chose qui est là pour la première fois, mais quand c'est des fois de nouveau un geste qu'on a pu déjà faire, il y a cette sensation et cette imprégnation d'une première fois. Je pense que c'est que les taoïstes aussi avaient touché y compris dans la répétition des gestes qu'on peut trouver d'ailleurs, cet éternel renouveau qu'on peut retrouver en taiji, en qi gong ou dans d'autres choses. Il y a cette force-là. Il y a à la fois aventure complète et à la fois un sentiment de connaître ça. C'est ça qui donne (connaître, on peut prendre la racine du mot connaître : naître avec) qui est vraiment l'expérience et donc de retrouver. Je pense effectivement qu'il y a quelque chose où, dans la créativité, il y a un chemin initiatique d'éveil. Après avoir eu d'une manière passive tout un développement évolutif de la vie dans le ventre de nos mères, de le faire d'une manière active et non consciente dans nos premières années, ensuite il y a la démarche consciente où l'on refait tout ce cheminement-là, mais avec la conscience de. Avec la conscience de, ça fait qu'on refait la boucle et qu'on revient en fin de compte au mouvement embryonnaire, au mouvement etc. Je pense que ces retrouvailles, c'est ça : c'est ce sentiment-là dans lequel dans le ventre de nos mères, dans ces moments-là, certainement qu'on doit être en connexion, en communion, en fusion, en osmose avec d'une part la mère - donc avec un univers - et donc, derrière avec l'univers de manière générale, avec les énergies qui fait qu'on se développe, qu'on se construit, que c'est un bouleversement complètement énorme. Je pense qu'il y a de ça et des états qui sont liés à ça aussi d'imprégnations des fois perturbées, suivant aussi l'état de la mère. Peut-être que certaines personnes, peut-être que c'est pour ça que certains créateurs ont le cheminement de création plus torturé parce que peut-être qu'ils réactivent aussi les

mémoires ... de cet univers-là qui était moins favorable, qui était peut-être difficile, etc. et qui donc vont repasser par ce chemin plus torturé et au point même d'en avoir besoin pour retoucher ces états de créativité très vastes, très forts, très profonds.

E : S'alchémier, s'alchémiser...

P : Ben je pense que par cette revisite ... avec la conscience, ça change tout. Si je ne fais que du revécu, je ne fais que du revécu qui peut être libératoire, qui peut défroisser, qui peut libérer, qui peut faire du bien, mais qui n'amène pas - on peut dire faire du bien, défroisser, c'est déjà une alchimie - mais qui n'amène pas, pour moi, dans le mot l'alchimie qui doit être accompagné d'une présence à soi. Sinon, je ne suis que dans du revécu, alors que si il y a une présence à moi dans ça, je suis dans la « revivance » (on pourrait dire ce mot qui a été trouvé par Delphine d'ailleurs) et qui, pour moi, parle bien. Quand je suis dans la « revivance », il y a alchimie. Quand je suis dans le revécu, il n'y a que éventuellement revécu et libération ... prise de conscience. Et c'est le problème d'ailleurs des week-ends dans lesquels des gens ont parfois des revécus, ils ont des revécus très forts et puis, des fois, ils retombent après. L'idée quelque part de la « revivance » est peut-être plus intéressante pour ça, qu'il y ait une présence à soi qui fait que là, il y a vraiment alchimie et qu'il y a donc évolution et donc qu'il y a créativité en soi, c'est-à-dire un chemin ...

9. Entretien avec Imanou Risselard

E. : Nous allons aborder la question de l'expérience créative et plus particulièrement, quel est votre vécu de cette expérience créative dans vos pratiques, dans vos arts...

I. : L'expérience créative... Déjà on me parle d'expérience, et c'est quelque chose qui va amener à un vécu. A un vécu de ce qui est la porte pour entrer dans la créativité. Donc, pour moi ça va être vraiment l'idée d'expérimenter ce qui pour moi, va ouvrir un passage et qui va amener tout droit à cette disponibilité, à la créativité, à travers l'art que je pratique et que nous avons co-créé avec Pol. J'ai envie de dire que c'est une porte, mais ça pourrait déboucher sur n'importe quel autre art chez quelqu'un. Ça, pour moi c'est essentiel. Ça ne va pas donner nécessairement des personnes qui pratiquent absolument l'art que nous pratiquons. Je vais vérifier qu'il y a une justesse dans ce que je propose, parce que c'était une expérience de créer un art à partir d'un tout autre cheminement.

E. : Il y a des mots qui reviennent : passage, porte...

I. : J'ai quelque chose qui sous-tend, chez moi, ... J'ai la sensation que c'est quelque chose qu'on redécouvre, même si c'est cette idée de réapprendre ce fameux naturel qui nous est propre (on en a déjà un peu parlé avec Pol). On est des êtres humains.

E. : Porte, passage...

I. : C'est la naissance. Ça relie vraiment notre humanité. Le fait qu'on fasse notre dernier passage avec le souffle, la respiration qui marque notre côté mammifère, l'animal humain, et qui nous faire naître à un état d'être humain. C'est comme si on avait à ce moment-là un passage qui est ouvert entre ce qu'on connaît de tout l'univers quand on se déplace dans le ventre de la mère, et ce qu'on va essayer de retrouver consciemment dans le travail du wutao, de la création qu'on a mis en place. Donc l'idée de porte et de passage est essentielle pour moi.

E. : Il y a des mots qui se recoupent ici : redécouverte, réapprendre, retrouver...

I. : C'est quelque chose qui est pour moi profondément inné en nous. J'ai l'impression que pour atteindre notre état de créativité, il nous faut nous dépouiller un petit peu de tous les schémas, qu'ils soient psychiques, transgénérationnels, parce qu'on travaille avec notre corporalité. Donc là, on va traverser toutes sortes d'étapes qui sont émotionnelles, qui sont physiques - notre corps - ajuster notre outil (je n'aime pas le mot outil), notre instrument. On va résonner, on va entrer en résonance. Il y a une vraie musicalité, et j'ai envie de dire :

c'est pour rouvrir aussi l'espace de résonnance et de musicalité interne qui pour nous est perdue, parce que justement est recouverte soit par l'histoire ancestrale, soit le social, ... qui nous étreignent. Donc, comme si on faisait le ménage, où j'accède à cet espace, où je peux repotentialiser tout ce que j'ai traversé dans l'univers du ventre de la mère que j'ai refait aussi dans mon développement jusqu'à l'état de femme, ou d'homme, ou d'adulte, et que là je décide consciemment, dans un art, d'aller consciemment rouvrir cette porte. Et qui va m'amener à une redécouverte de moi, peut-être même et dans mon devenir, de ce que je suis. Pour moi, pour nous, l'humain n'est pas fini. Il y a une évolution, et donc, comment moi, dans mon art, je puis accéder à cette évolution ? Comment je pourrais, comment dirais-je, participer à cette grande création que je sens, à ce moment-là, vibrer en moi ? Donc il y a ce sentiment, de me positionner, de me repositionner dans le courant de l'évolution. Et pour ça, il me faut faire tout ce chemin, nettoyer émotionnellement, psychiquement, ancestralement. Pour me redécouvrir, moi, dans l'état, simplement, de création. Ou participant à la création. Ou dans ma place dans la création. D'où la nécessité, même si j'en parle souvent, de ne pas préméditer le mouvement. C'est très, très difficile d'arriver à ça. Ce n'est pas nécessairement que les personnes y arrivent et que je tienne absolument à ce qu'elles y arrivent, mais ça crée un état, qu'elles se disent ça. Ça crée une disponibilité. Donc, c'est plus le fait... capter le fait de ne pas préméditer tout ce que l'on fait et nécessairement dans le mouvement qu'on connaît, et donc de toujours être dans la redécouverte. Dans cette innocence. Et dans cet état d'innocence, j'ouvre la faille qui va m'amener à me positionner entre ce qui a été avant moi, ce qui a été moi et ce qui va me traverser. Donc j'ai la sensation, dans l'état de créativité, d'ouvrir le potentiel sensoriel et de sentir que je suis traversée par les générations, par l'histoire. Et ça va m'amener à me sentir, à un moment donné, verticale, à ma verticalité, et là je sens que je redeviens un être humain, qui s'accomplit, qui voit les choses se faire et qui se laisse guider, redécouvrir.

E. : Il y a « disponibilité », « disposition », qui est revenu à plusieurs reprises...

I. : C'est « faire taire » tout ce qui n'est pas essentiel à ma présence au moment où je suis en train de rentrer dans le mouvement ou d'entrer dans quelque chose qui précède le mouvement : le wuji, cet état de disponibilité, de potentialité. Tout est possible à tout moment, on peut partir dans un sens ou dans l'autre, je peux rester dans le silence, je ne sais pas en réalité. Et même quand je commence le mouvement, quand il débute, je ne sais pas où il va en réalité aller. Je peux très bien m'arrêter. Mais ce qui m'amène à sentir qu'il y a comme une sorte de toile, que l'on ne verrait pas, dans laquelle s'inscrivent, à l'infini, des possibilités de mouvement. Ce que je cherche à atteindre, et à transmettre, c'est la

capacité de se trouver à cet endroit pour que les personnes puissent trouver leur propre créativité et atteindre cette libération du mouvement. Elles pourraient avoir des milliards de possibilités. Et peut-être que je choisis, à ce moment-là, d'en prendre une. Juste cette voie-là. Mais je pourrais en prendre plein d'autres.

E. : Une expression me paraissait forte : « Ouvrir la faille »...

I. : Quand on se sent en présence de ce moment d'intensité, il y a quelque chose qui s'accorde comme si on cherchait une station de radio : ça se décrypte mal, ça donne des sons bizarres, jusqu'à un moment où on sent la fréquence. Et là l'onde circule, là je rentre dans quelque chose qui est audible pour moi-même et qui va être audible aussi pour l'autre. Dans le sentiment, ce qui me relie en tant qu'être humain, le sentiment, le geste, l'invisible, l'état qui va se dégager de ce que je vis. Je ne vais pas nécessairement faire beaucoup de mouvements, mais je sais qu'à ce moment-là je rentre en résonance, dans cette faille, avec quelque chose qu'on partage tous, universellement.

E. : Quelque chose qu'on partage tous universellement...

I. : J'ai le sentiment qu'on a tous la mémoire de là d'où on vient, d'avoir le vécu du développement de l'embryon que l'on était. On a l'expérience de ces membres qui poussent, de ces pulsations, de ces rythmes, des émotions qui ne nous appartiennent pas forcément encore, mais avec un état d'émotion, de ressenti, pour moi on partage tous cette étape-là. Et donc on partage une évolution. Et je trouve ça extraordinaire. Et dans nos vies, tel que c'est conçu actuellement, il y a très peu d'espaces où ça est mis en valeur. C'est presque relégué comme étant un développement tout à fait mécanique, dont on n'a rien à apprendre. Or on voit bien que quand on traverse toutes sortes d'états, de mutations, transmutations, transformations dans nos vies, pour arriver à la libération du mouvement, on refait, on repasse des moments intra-utérins, qu'on n'identifie pas forcément. Mais dont ... ce regard et cette attention.

E. : Est-ce que vous pourriez, Imanou, vous reconnecter à une expérience de création particulière que vous avez vécue et décrire comment ça c'est passé, avant, pendant et après ? Revivre une expérience particulièrement intense de création et replonger dans ce qui s'est passé ?

I. : Quand le wutao est apparu, avec Pol, il y a eu beaucoup de moments de reconnaissance. Dernièrement j'ai eu une expérience en enseignant : le travail de la pulsation, de l'en ... ce qu'on appelle, en chamanique, le développement des fougères. Quand on voit une

fougère au début, elle est toute enroulée. Donc tout ce travail de l'enroulement; ensuite, il y a rapide et lent à la fois, l'ouverture : il y a deux petits bras qui vont s'ouvrir et quelque chose qui va s'ouvrir. Dans cette rencontre, justement, j'ai perçu un passage grâce à la respiration, sur laquelle on travaille, l'alchimie du souffle. J'ai perçu que, en rentrant en empathie, il y avait quelque chose qui a fait l'évolution humaine. On est passé aussi par le minéral, le végétal, l'animal et l'humain. Et l'humain en devenir. Dans ce passage végétal que j'ai pu traverser, j'ai vu un espace où j'ai vu cette faille s'ouvrir et je me suis dit que je pouvais remonter très profondément, plus qu'à mon expérience humaine. Ça m'a énormément touchée, ça a traversé à la fois l'expérience des changements d'états, du végétal, de l'animal, du minéral, de la mort, de la naissance. C'était pour moi une porte et une faille. Je pouvais entreapercevoir comment sortir de cette vision coupée. J'avais une sorte de continuum. Et cette expérience-là m'a profondément touchée, j'ai senti une grande libération. Je n'étais plus captée, capturée par l'environnement et la pression sociale, et uniquement en train de faire une technique. Je n'arrive pas trop à la traduire. D'abord elle est trop récente, elle porte en elle encore son cheminement, elle n'a pas fait complètement son chemin. Je connais juste les prémices et la joie que ça me met.

E. : Encore une chose, l'idée du souffle, l'idée du courant, l'idée des traversée...

I. : Cette expérience, que je ne parviens pas totalement à traduire, donne cette idée que quelque chose continue et ne s'arrête jamais. Et c'est là-dedans que je dois me reposer. Cette transformation continuelle, qui s'est faite tout au long des milliers d'années, qui continuera certainement après moi et après nous. C'est de sentir cette vie qui traverse la mort, les états, les différences... Et c'est que peut-être ce que je dois reconnaître pour me mettre dans ce courant et pour en avoir la sagesse. Pour en tirer une essence, qui fait que la création, c'est la vie. Que ça relie ma traversée de vie, que je partage avec les milliers de confrères et consœurs humains.

10. Entretien avec Delphine Lhuillier

E. : La question qui m'intéresse est votre vécu sur l'expérience créative dans la pratique de votre art, de vos arts...Comment vous vivez une expérience créative...

D. : Déjà, pour moi, l'espace créatif, si je n'ai pas l'espace créatif dans ma vie au jour le jour, je crois que je meurs. Même si je continue à respirer, je pense que ma vie s'arrête d'une certaine manière. Après, qu'est-ce que j'entends par la créativité. Parce que peut-être il faut commencer par là, c'est sans cesse réinventer. Mon histoire de vie n'est jamais arrêtée, elle se réinvente sans cesse. Réinventer, c'est faire des connexions. Ce n'est pas seulement un espace vierge et sans terreau, je suis tout le temps en train de faire des connexions. Je m'ennuie si je ne suis pas en train de faire des connexions. Et je crois que ça a commencé très très tôt dans mon histoire et dans ma vie, mais les expériences ont fait que mes domaines et mes champs de réalité ont été de plus en plus vastes et de plus en plus de connexions ont pu se faire. Je crois aussi que j'ai grandi avec un espace émotionnel virevoltant et très tumultueux et un corps qui n'est pas bien..., je n'avais pas conscience du tout de mon corps, et un intellect qui a commencé à beaucoup fonctionner, à réfléchir. C'étaient des frontières qui se faisaient entre l'émotionnel et l'intellect et le champ de ma réalité s'est ouvert avec la blessure. C'est-à-dire que comme j'étais complètement perdue, lorsque j'ai eu 20 ans, quand même 18 ans quand j'ai commencé à aller dans un appartement pour faire mes études, je n'avais pas à ce moment-là conscience que j'étais dans des espaces créatifs. J'étais plus dans des espaces de perdition - où je me perdais beaucoup - et là tout un cheminement a commencé. Et je dirais que mon premier cheminement vers le corporel, vers une réintégration de moi, et donc mon espace créatif s'est développé autrement. C'est quand je suis allée chez un psy. Je me suis accompagnée à l'âge de 20 ans chez un psy pour voir ce qui se passe en moi. C'est troublant, ça ne va pas, je suis sortie en pleurant. Je ne savais même pas pourquoi je pleurais, je me suis enfuie une première fois, je suis retournée deux fois, trois fois et, à partir de ce moment-là, je sais que quelque chose s'est mis en route... que j'aurais été incapable de définir. Mais je crois que je me suis prise en main et que j'ai commencé à m'interroger vraiment alors qu'avant je vivais par procuration, je ne vivais pas vraiment en m'interrogeant. Pourquoi j'aime bien me raconter l'histoire d'un processus ? Au de-là du fait, quand j'ai répondu tout de suite que la créativité, si je n'ai pas cet espace d'ouverture - parce que pour moi c'est un espace d'ouverture créative dans ma vie - quelque part quelque chose meurt. C'est comme si j'avais été dans une sorte de nébuleuse, il y a une toute une période d'apprentissage, de plein de domaines de ma vie qui ont fait qu'à un moment donné un vrai processus créatif,

où j'étais consciente que j'étais en train de créer quelque chose, a pu apparaître et émerger et que les connexions ont pu se faire. Notamment en créant le jeu que j'ai créé. Et là où j'ai vu, et ce n'était pas il y a si longtemps que ça, et puisque même cette année il a encore pris une autre forme, c'est une étape créative qui a donné naissance à une autre étape créative, mais je ne suis dans ce processus que depuis peut-être deux ou trois ans, trois ou quatre ans. Avant j'ai dû apprendre. Et mon espace créatif était dans l'apprentissage où je me nourrissais... Il y a eu d'autres thérapies, il y a eu plusieurs voyages en Indonésie, il y a eu le massage, il y a eu l'ethnométhodologie aussi, il y a eu des rencontres, il y a eu la pratique du yoga, il y a eu la pratique du Penchak Silat quand j'étais en Indonésie. Mais tout ça, je ne l'ai pas pratiqué beaucoup, pour à un moment donné déboucher sur cette rencontre avec Pol et Immanou, qui avaient leur propre pratique qui à ce moment-là ne s'appelait pas le wutao. Et je continuais à être à ce moment-là dans l'apprentissage. Et puis j'ai davantage aussi... j'ai fait une analyse freudienne pendant trois ans et en même temps je grignotais d'autres expériences, avec le rebirthing. J'ai aussi eu une étape dans ma vie où j'ai pris des drogues, des psychédéliques. Ça, ça a explosé les frontières. Je ne conseille pas l'utilisation des drogues. Il se trouve que moi j'ai eu la chance d'être dans un espace déjà qui déjà était en quête et que j'en ai pris tardivement, que je n'y suis pas restée très longtemps, et que de même que la croûte de mon esprit, qui était très fortement limitée à ce qui existe et ce que je vois, avec mes yeux, d'un seul coup la prise de drogues a fait qu'il y a d'autres espaces... Ce que je vois peut se transformer. Qu'est-ce qui se passe alors ? Cette perception de la réalité, ce que je crois réel n'est peut-être pas si réel que ça. Et mes rêves ont peut-être plus d'importance que je ne le crois, etc.

Je raconte tout ça parce que, toujours dans l'apprentissage, il y a eu là aussi une vraie expérience, une introspection corporelle, avec le mouvement interne, avec ce que Pol et Immanou appelaient au départ le Qi gong inné, avec beaucoup de travail sur le souffle et la respiration, on restait trois quarts d'heure, une heure devant un arbre à rentrer dans (H H H) des cycles de souffle, où je vivais des processus. Après, ils ont rouvert leurs ateliers de l'éveil. Donc ça m'a permis de rentrer dans la connaissance de soi de plain-pied, et en même temps je suis de plus en plus rentrée dans le magazine. Et dans le même temps je faisais de l'ethnométhodologie et j'apprenais les massages. Et en même je faisais une psy.

Donc il y a eu à un moment donné, tu parlais il y a un instant de multi-facettes, de multi-dimension de l'être humain, je suis rentrée de plain-pied dans cette idée que, comme être humain, j'étais un être social, transgénérationnel, énergétique, vibratoire, tissulaire, de pensée, d'émotions, spirituel, relié au sacré ou coupé du sacré. Un être de recherche,

du passé, du présent, du futur. Et tout ça a fait une sorte de « mixing », de mix de tout. Et petit à petit des choses souvent que je n'ai pas compris pourquoi je les faisais. Par exemple, quand je suis arrivée en DESS d'ethnométhodologie, j'ai décidé de faire un mémoire sur la création d'un outil d'interprétation divinatoire. Et ça a été tout à fait généreusement accepté, parce que j'étais à Charles V, qui est un département d'ethnologie assez spécifique, très proche de Paris VIII, à l'époque, et qu'ils acceptaient des mémoires très ouverts et très larges. Je ne pourrais absolument pas te dire aujourd'hui pourquoi j'ai choisi... Il se trouve que l'une des personnes qui était mon directeur de mémoire à ce moment-là, Jean-Marc Leperse, était un mathématicien qui libérait son temps pour cette Fac, pour travailler sur le yi king, sur le Tarot de Marseille, sur la construction. Et moi je suis rentrée de plain-pied là-dedans, et il y a le mot création dedans. Donc ça a été vraiment un cheminement par rapport au processus créatif, puisque mon journal de terrain a été de noter pas à pas comment j'allais faire, d'où je partais pour pouvoir créer au final un jeu. Je suis partie dans plein de directions différentes. Mon point de départ de matériaux ça a été pour moi le moyen de retourner dans mon enfance, de rencontrer aussi par une amie, une dame qui s'appelait Eva El Analouci (j'aime bien citer le nom de certaines personnes dans mon histoire). Elle avait une petite maison, c'était une ancienne infirmière, exilée de son pays natal, et qui... depuis très longtemps, qui vivait avec plein de chats au bord d'un lac où moi-même j'avais grandi enfant. Et qui utilisait les cartes normales, 32 cartes, et qui avait des visions... Donc j'ai passé du temps avec elle, à aller la voir, dans les Vosges, pour qu'elle me raconte comment ça se passait pour elle. C'était d'une simplicité totalement déconcertante. Il n'y avait aucun système de pensée, il n'y avait rien d'autre que du vécu. Elle passait souvent d'une chose à l'autre. Il se trouve qu'elle est décédée pendant que je faisais ce mémoire. J'ai étudié très brièvement d'autres systèmes modernes, anciens, traditionnels, récents comme le tarot de... un peu de géomancie, un peu de ceci, de cela. Et puis je me suis rendu compte qu'il fallait que je trouve un support. Déjà donc j'ai vu que si je commençais à rentrer dans l'originalité, et créer le support, je ne m'en sortais jamais. Donc je suis arrivée de plus en plus à de la simplicité. Ça m'a rapprochée de l'argile aussi. Mon grand père travaillait l'argile ; je n'ai jamais connu mon grand père, mais je le savais. Les choses se sont construites comme ça et j'ai effectivement au bout d'un an créé un jeu sur des petits médaillons en argile que je peignais. Et je me suis rendu compte que, en réalité, un outil d'interprétation divinatoire était toujours lié à un système de croyances, et que nous étions aujourd'hui dans une société individualiste, et que j'avais moi aussi un système de croyance, et qu'à partir de mon système de croyances j'ai complètement pu créer un jeu qui fonctionnait.

C'est-à-dire qu'après je pouvais, avec mon petit pochon, me mettre face à quelqu'un : il jetait un dé, ça lui faisait un certain nombre de pièces, il piochait le nombre de pièces, il les jetait, il les mettait les unes à côté des autres,... Et je me suis rendu compte que tout le monde pouvait créer un jeu et raconter son histoire à l'autre, à travers sa propre histoire, mais raconter son histoire à l'autre, simplement, comme c'est son propre jeu, s'il était forcément animé de notre propre sensibilité, et de notre vérité, donc animé d'une vérité pour l'autre. Et je me suis rendu compte que non seulement ça m'avait permis que je voie mon système de croyances mais aussi mon univers symbolique. Puisque j'aurais pris dix personnes pour une idée, personne n'aurait utilisé le même symbole pour dire la même chose. Je suis arrivée à cette conclusion.

Bien des années plus tard, au cours d'un processus de connaissance de soi, il se trouve que je suis arrivée aux mêmes idées. Je ne sais pas si tu connais le livre de Sri Nisargadatta qui s'appelle « Je suis », qui est un très gros pavé que m'avaient conseillé Pol et Immanou. C'est le livre d'un petit monsieur, je ne sais pas s'il est cordonnier ou s'il fait des bidies, des cigarettes indiennes et que beaucoup de gens, Occidentaux mais aussi Indiens, venaient voir dans sa petite boutique... Et lui, sa seule méditation c'est « Je suis » et tu répètes... Et au final de ça, quand tu lis le bouquin, tu entends « je ne suis pas mes émotions, je ne suis pas mon histoire, je ne suis pas mes pensées ». Et pour moi ça revenait, d'un seul coup, en faisant un cheminement dans la connaissance de soi, je me suis rendu compte que j'arrivais à ce processus où je ne savais pas pourquoi j'avais fait ça. D'un seul coup, ça prenait forme, et l'un des actes qui m'a été donné dans mon processus psycho magique, ça été de faire un atelier. De créer un atelier avec mes outils, avec mon expérience. Pour permettre à d'autres personnes de créer leur propre jeu et donc de découvrir leur propre système de croyances, et tout ça fait un mandala de systèmes de croyances, qui allait créer un autre système de croyances, encore plus large. J'ai fait un atelier comme ça. Ça fonctionnait, il y a eu douze personnes. J'ai eu très peur, je me suis régalée, j'ai utilisé les outils que j'avais. Beaucoup un travail d'état pour les personnes, pour qu'il y ait un état de disponibilité, pour que ce soit vraiment la ressource profonde des personnes qui soit là. J'ai utilisé le mouvement, il y avait de la respiration, il y avait du souffle, et chacun a pu créer... Il y avait des jeux extrêmement différents, pour certaines personnes c'était complètement abstrait, pour d'autres il y avait la famille, les amis, tout cet univers symbolique refaisait le mandala du monde, en fait. Aujourd'hui je dirais peut-être plus occidental d'ailleurs.

E. : Un état de disponibilité...

D. : Oui, c'était dans le processus, dans ce que j'ai appris, il y a eu des personnes que je t'ai nommées. Il y en a d'autres que j'ai oubliées. Et c'est vrai que la rencontre avec Pol et Immanou a été déterminante, avec Giovanni aussi, Giovanni Fusetti. Et la rencontre avec la transanalyse qu'ils ont nommée. La transanalyse a été déterminante pour moi. Et cet état de disponibilité, qui est à la fois le wuji et le wuwei, est aujourd'hui toujours déterminante dans mon espace de vie et quand j'entreprends aussi quelque chose. Il y a eu un atelier, je l'ai créé. Après, quelque part ça ne m'intéressait déjà plus... J'ai commencé à dessiner et quand je parlais de connexion... A un moment donné par ailleurs, je faisais beaucoup d'ordinateur avec Génération Tao. Donc le soir, j'ai commencé à dessiner pour Immanou : « Il y a quelque chose d'intéressant, tu devrais continuer... » Toujours pareil ces choses qui, au départ paraissaient anodines,... On ne m'avait pas transmis, ça se transmettait de grand-père, de père à fils, le dessin, mais pas vers les filles, pas pour les femmes. Donc là, je me suis réapproprié quelque chose, j'ai commencé à beaucoup dessiner et plutôt des portraits et plutôt des énergies primordiales.

Et puis toujours cet espace créatif, toujours ces connexions, ces rencontres aussi. Parce que pour moi, je crois que dans le processus créatif la rencontre avec l'autre et la richesse de l'échange avec l'autre, est toujours là. Ce sont à un moment donné des personnes qui m'ont donné des idées, qui m'ont dit : « Pourquoi pas ci », « Pourquoi pas là ». A un moment donné, mes dessins, mon cheminement en transanalyse, ce vers quoi j'étais arrivée dans la connaissance de ce que je suis, mon amour des contes et des histoires, toutes ces choses se sont magnifiquement alchimisées. D'un seul coup j'ai eu la vision que ça allait être un jeu... et un jeu poético-initiatique dans lequel, à chaque dessin, j'ai raconté une histoire avec une légende de naissance, avec des polarités psychiques et mystiques, avec des aspirations, avec des messages de vie, avec des forces, avec un rôle, avec un langage même. Et puis je me suis dit : « Et bien voilà, j'en ai plein, je vais faire les tribus ». Il y a des tribus qui sont arrivées. Et puis je me suis nourrie de mon séjour en Indonésie et de mes études sur le Wayang Kulit et le théâtre d'ombre indonésien que j'avais pu faire. J'ai pensé : « Bon, je vais faire un arbre de vie, comme il y en a généralement dans toute cosmogonie ». Donc, j'ai pris le gunung indonésien. Et cet arbre de vie, j'ai raconté une histoire de la planète, la planète Mambata, où vivaient toutes ces tribus, tous ces personnages... Et je suis arrivée à un moment donné à « mais pour l'instant ce jeu n'est pas initiatique ». Il y avait les dimensions de mon histoire, la dimension de mon processus, il y avait la dimension de la créativité puisque je me retrouvais à la fois à dessiner, je coloriais tout sur ordinateur - l'intervention de l'ordinateur c'est important -,

j'écrivais, j'ai écrit une histoire, mon processus créatif était tout le temps là. Mais il n'y avait pas pour moi le processus initiatique. Alors je me suis posé... et dans les ateliers que j'avais pu faire, il y avait le feu d'observance, avec le travail avec le miroir et qui avait été très expérientiel pour moi à un moment donné. J'avais fait 2 fois, il y a plusieurs années, ce feu d'observance avec Pol et Immanou. Et dans cette deuxième expérience, j'avais compris la relation du miroir dans les contes : pourquoi ce miroir dans les contes, pourquoi à un moment donné je me vois autre dans ce miroir, qui me renvoie un autre moi, qui peut m'apprendre des choses sur moi-même. Je me suis dit : Il y a la carte des miroirs qui doit apparaître. Donc, il y a une carte des miroirs dans ce jeu - et qui était l'autre étape - où, si toutes les personnes tiraient une carte d'un personnage, ça les enseignait, ça leur donnait un message de vie ou peut-être une énergie primordiale à intégrer ce jour-là. Si c'était une tribu, ça voulait dire qu'elles étaient arrivées à un certain cheminement de leur vie. Le gunungan, c'est pareil. Et le miroir, c'était pareil. Là je raconte mon histoire et je raconte le processus de création de ce jeu, en disant aux personnes : « Et bien voilà maintenant, vous êtes prêtes à passer de l'autre côté du miroir, à devenir des initiés ». Toute cette histoire, la planète Mambata, c'est l'histoire de ma vie ; le cataclysme de la planète Mambata, c'est le divorce de mes parents quand j'avais deux ans ; ce monde que vous voyez et que vous avez découvert, avec des formes étranges, ce sont des formes venues du jardin de mon enfance, quand je regardais la forêt, enfant, que j'étais seule et que je vivais des douleurs émotionnelles très fortes. Et donc maintenant ça veut dire que vous-mêmes, vous êtes prêts à voir, à raconter votre propre histoire et à voir que tout ce que vous voyez est teinté par votre histoire. J'avais trouvé mon moteur initiatique dans le jeu...

E. : Il y avait une expression : « quelque chose s'est mis en route... »

D. : Il y a tout le processus psychanalytique où on explique à quel moment l'enfant est conscient de ce qu'il est, de ceci, de cela, etc. au niveau des étapes de la conscience. Ça je crois que c'est vraiment l'évolution d'une conscience de soi. Et je crois qu'il y a un passage où l'enfant, adolescent, passage jeune adulte, parfois c'est beaucoup plus tard, parfois c'est beaucoup plus jeune, mais il y a la dimension de la quête. C'est comme si je pouvais vivre toute ma vie dans l'aveuglement. En tout cas j'aurais pu vivre toute mon histoire de vie dans l'aveuglement - je ne dis absolument pas que je ne suis plus dans l'aveuglement, attention - mais qu'en tout cas je sais que ce qui s'est éveillé, c'est qu'à un moment donné j'ai voulu savoir ce qui était en train de se passer en moi. Aujourd'hui je me rends compte que, quand je suis allée chez ce psy à 20 ans, c'était parce que je n'allais

pas bien. J'avais vraiment des questions identitaires assez fortes, dans ma sexualité, dans mon regard d'identité, genre, sexe, etc., il y avait une vraie confusion. J'y suis allée pour ça et puis, maintenant j'en suis sûre - je ne le savais pas à ce moment-là - , j'avais une vraie curiosité. Ce n'était pas seulement le fait de ne pas aller bien, j'avais une vraie curiosité. C'est ce qui a fait que je ne me suis pas arrêtée. Je me suis arrêtée pendant 6 mois parce que ça m'a bouleversée et puis après j'y suis retournée. Puis j'ai continué à aller voir ci, puis j'ai continué à aller voir ça. Là c'est pour moi... ce quelque chose d'indéfinissable, parce que c'est la conscience. Une conscience plus large, c'est la quête initiatique, que je n'aurais absolument pas nommée comme ça. Qu'est-ce que c'est même que l'initiatique ? Je pense que si on utilisait ce mot tous les deux, on n'utiliserait pas le même mot. Je pense que moi, à partir du moment (il y a même plusieurs niveaux d'initiation) où - je vais parler de moi, il doit bien y avoir quelques personnes qui peuvent se retrouver là-dedans - le fait d'être dans cette confusion (parce que si je n'allais pas bien pour quelque chose de précis, c'est que j'étais confuse sur mon identité - l'identité c'est soi...). On ne m'avait pas - mes parents, le contexte social et culturel - ne m'avaient pas donné les repères, les re-pères et les re-mères, qui me permettaient de me définir à ce moment-là. Ça crée un état émotionnel totalement difficile à gérer, qui m'a fait voir un psy. Mais ça crée en même temps l'envie de savoir qui j'étais. Et ce fameux « qui suis-je ? » je pense que c'est le commencement, pour moi, initiatique, c'est ce qui a fait que j'ai rencontré des personnes. Que j'ai rencontré des techniques, que j'ai rencontré des méthodes, que j'ai même rencontré un pays aussi, à un moment donné. C'est parce que j'étais en quête du père. Mais la quête du père m'a amenée en Indonésie. Qui m'a fait entrevoir, tiens, un monde, une société, dans laquelle l'initiation et la mystique étaient en permanence présentes dans la structure de ce peuple. C'est particulier. Ça m'arrive de raconter cette anecdote, où c'est totalement subjectif. Mais quand je suis rentrée de mon premier voyage en Indonésie, non de mon deuxième - le premier j'étais avec une amie, j'avais pris des champignons, on a vécu des choses incroyables - c'est là où j'avais décidé après de faire le théâtre d'ombre indonésien parce que je savais qu'il fallait que je parte de là où je vivais. Il fallait que je parte seule, loin, et que je me mette cette épreuve. Je ne suis pas née pour ça, je n'ai pas la fibre du voyage, mais je savais que partir seule ça allait être une épreuve forte. Et le fait d'avoir cet appui, ce mémoire sur le théâtre d'ombre indonésien, m'a obligée à me mettre là-bas aussi en route pour rencontrer des personnes, pour comprendre cette société dans laquelle je vivais. Et quand j'ai fait le retour - moi, je n'ai pas eu du tout d'éducation religieuse ou spirituelle - quand j'ai fait le trajet en avion, à un moment donné du retour, c'est comme si il y avait eu une frontière invisible. Elle

était sans doute intérieure, mais c'est comme si je l'avais perçue à l'extérieur, où je perdais le contact avec ce que j'avais touché, qui était de l'ordre de la spiritualité et du sacré. Où, même si la mystique peut être totalement subjective dans un peuple, que les gens ne savent plus - dans une culture traditionnelle - pourquoi ils croient en ça, pourquoi ils croient en ça. Par contre il y avait une relation existante au sacré chez certaines personnes que j'avais rencontrées. Et c'est comme si, à un moment donné (je me rappelle, j'étais dans l'avion), je m'étais dit : « Il ne faut pas que je perde ça ». C'était comme si il y avait eu la frontière invisible, c'était en train de partir. Et donc le cheminement après, quand je suis rentrée, a continué, où je suis sortie d'une mystique exotique pour plus rentrer dans une introspection et sentir que je pouvais tout à fait cheminer en étant ici. Et ce mouvement aura beaucoup nourri ça. Pour moi, c'est vraiment le départ, ce rapport existentiel, ce « qui suis-je ? » qui m'a amenée à faire plein de rencontres, quelques voyages, et à animer ce processus créatif. Et je crois que je ne me suis jamais limitée parce que j'avais aussi la chance de la rencontre. Je ne sais pas si ils auront parlé de ça, mais Pol et Immanou ne sont pas limités dans leur expérience du vivant pour la connaissance de soi. Et le magazine m'a donné en plus ce soutien de rencontrer - c'est pour ça que je dois aussi beaucoup à Pol et Immanou et je dois beaucoup à leur œuvre, à ce qu'ils ont créé. Ce que leur œuvre a fait, indépendamment, en plus, d'eux, pouvait me donner et m'offrir, moi, en en prenant la responsabilité. Le magazine me permet quand même, depuis dix ans, d'avoir rencontré des tas de personnes, venues de Chine, venues d'ailleurs, Occidentaux, qui soient dans le martial, qui soient plus dans la connaissance de soi, qui soient plus dans l'énergétique, qui soient dans le soin, qui soient dans le culinaire, qui soient plus dans la calligraphie, qui soient plus dans la photo, même au niveau du cinéma, les festivals, les congrès, les échanges, des créateurs, créateurs d'entreprises. Rencontrer du social, parce que, en étant dans le magazine, c'est aussi être dans le tissu social. La création du centre a aussi de nouveau amené en plus cette dimension, d'être ... dans un tissu social, intime, quotidien, des gens. Et ça m'a beaucoup nourrie, c'est-à-dire que le vivant, le vivant que je suis, c'est du social - je reviens à ce que j'ai dit au début - c'est de l'historique, c'est du transgénérationnel. C'est ce qui se passe quand je bouge, j'aime savoir la différence de ce qui se passe quand je bouge, si je me concentre sur ce qui se passe dans mes os, ou ce qui se passe dans mes cellules, ou ce qui se passe dans mes fascias. Quand je suis ancrée, enracinée ou quand je rentre dans le mouvement. Quand je suis dans le mouvement, seule dans ma pratique, par exemple, et quand je commence à sentir plus ceux qui sont autour. Quand, en plus de ça, après, ce que j'ai intégré, dans ma pratique du mouvement, gestuelle vraiment, je l'ai d'un seul coup, le mettre dans ma sensation et le transposer dans ma

relation sociale avec les gens que je vais rencontrer, que je vais transposer dans ma façon d'écrire. D'un seul coup, je vais écrire une chronique pour le nouveau consommateur, on a fait des échanges. Maintenant, j'écris des chroniques. Et comment le fait d'écrire dans le nouveau consommateur et d'intégrer la notion de consommation responsable dans ce que je suis (c'était déjà là, mais...) comment ça va changer mon écriture. Et comment ça va changer mon mouvement. Voilà. Là maintenant j'ai l'impression d'être dans un processus créatif même en étant en train de te parler, le fait de formuler... Du coup, quelle va être l'économie du geste ? Dans une économie responsable. Et là, c'est vraiment pour moi l'essence, l'essence de la globalité. Et je crois que ça aussi ça fait partie de mon initiation. Il y a le moment où je me suis mise en route sur ce « qui suis-je ? », et qu'il y a aussi le moment où j'ai plus conscience des connexions. Avant, les connexions se faisaient sans que je le sache, des choses se tramaient sans que je le sache. Je sais aujourd'hui - autre étape de conscience - je sais aujourd'hui qu'il y a des choses qui se trament dont je n'ai pas conscience et dont j'accepte complètement et pleinement de les faire, parce que je sais qu'elles auront leur sens à un autre moment ...Et je suis aujourd'hui davantage capable aussi de transposer.

11. Entretien avec Laurence

E : Pourriez-vous me parler de l'expérience créative dans vos pratiques, dans vos arts ?

L : Il y a plusieurs pratiques. Il y a la pratique de l'écriture, la pratique littéraire, la pratique de danse, la pratique de la sculpture et la pratique quotidienne ... qui relèvent chaque fois d'un processus de création bien particulier. C'est difficile de faire une synthèse, de faire quelque chose de transversal. Il faut vraiment parler de chaque pratique à part entière. Je vais prendre pour moi celle qui est la plus vertigineuse et la plus complexe, la plus difficile, la plus risquée, la plus exigeante et c'est l'écriture. Je vais vraiment rentrer dans le vécu en me rappelant l'écriture de ma thèse de doctorat qui a duré 7 ans. C'est une tranche de vie à part entière. Je n'étais pas en train de créer. Je pense que j'étais vraiment dans un processus de création ; je n'étais qu'un élément parmi d'autres dans ce processus-là, dans cette aventure-là. Donc, ce sera un point de vue d'un élément dans la création. Je ne vais pas dire : « voilà, j'ai créé ». J'étais dans ce processus de création. Du point de vue de l'écriture elle-même, ça demandait énormément d'instauration qui avait des allures d'un rituel puisqu'il fallait chaque fois que je mette en place un cadre, que je trouve cette ambiance où, voilà, j'allais me retrouver devant la page et il fallait qu'à un certain moment que j'écrive, que je mette ensemble différentes choses. Ce cadre était très important parce qu'il n'était pas là,... si sa présence n'était pas là, c'était foutu. Il y avait une sorte d'exigence d'une virtualité de cadre. Est-ce qu'on pourrait parler de rituel ? Oui et en même temps, ce n'était jamais le même rituel. C'était vraiment l'idée qu'il y avait un rituel et que ce n'était pas tout le temps le même rituel. Et il a fallu du temps pour que je le comprenne parce qu'au départ, j'essayais de tout le temps répéter les mêmes gestes et en fin de compte parfois ça marchait, parfois ça ne marchait pas et donc c'était pas ça. Il y avait une mise en présence à faire, ce que j'appelle « une instauration » et que je me trouve en fait dans le geste même d'écrire de la philosophie, de conceptualiser de la philosophie. C'est passé par différents stades que j'ai combinés de toutes les manières ... Soit c'était assez classique, il y avait une ascèse du corps : il fallait toute une journée sans manger, en étant mal assis, en étant dans le froid ... en n'ayant que très peu de communication, en mangeant mal. Donc, il y avait vraiment une sorte de coupure avec le corps pour arriver dans un état de concentration absolue sur l'écriture elle-même et sur les idées elles-mêmes. Maintenant, ça pouvait être juste le contraire, ça pouvait être l'excès, le débordement, manger énormément, me sentir fatiguée, dans un état de somnolence, de béatitude, de bien-être. Et cet épanouissement-là me permettait aussi de trouver un cadre, une mise en présence pour que l'écriture soit possible. Donc, c'était tout un jeu pour vraiment obtenir,

pour construire. Il y avait vraiment une idée de construction de ce cadre qui était très délibérée. Et là, c'était un jeu d'équilibre extrême avec des choix qui ne correspondaient à aucun programme, il fallait chaque fois ré-improviser. C'était très chaotique, il n'y avait pas ... J'étais menée par une idée, mais il n'y avait pas de programme précis à suivre. Et l'instauration, pour moi, c'est le principal pour arriver à ce moment où ... tout à coup, la concentration étant là, l'envie étant là, le désir étant là, toutes les lectures, toutes les idées se mettent en place et on est dans cet état de ... d'humour. Il y a vraiment cette notion d'humour avec l'écriture qui est quelque chose de très rigoureux, de très sérieux. Il faut s'abandonner en fait à cette requise, il faut s'abandonner en fait à cette rigueur. Et cet abandon, ça signifie que le rapport que j'avais, qui était propice à l'écriture, ce rapport est un rapport humoristique, c'est-à-dire où je n'étais pas dans le sérieux de la retenue elle-même. Donc, il fallait créer cette distance virtuelle par toute cette instauration qui passait soit par l'excès, soit par l'ascèse, mais toujours avec une certaine maltraitance du corps ; soit le corps était mal parce qu'il était en ascèse, soit il était bien parce qu'il avait vécu l'excès. Et cet excès est aussi une forme de maltraitance. C'est assez particulier. Je trouve, il y a quelque chose ... il y a vraiment l'idée que le cadre est la construction de quelque chose d'extra quotidien de toute manière. Il faut qu'il y ait une rupture avec le cadre quotidien. Maintenant dans l'écriture elle-même, il y a ce côté vertigineux qui est soit lié à une peur très forte qu'il faut pouvoir gérer et quand on parvient à dépasser cette peur, d'abord le corps n'est plus là, c'est très important. Par exemple, quand j'écrivais, je m'asseyais comme ça (elle montre les jambes enroulées l'une autour de l'autre, le haut du corps fermé, tordu, bloqué) avec les jambes qui s'entortillaient dans une position vraiment très, très mal à l'aise et puis tout à coup, j'étais dedans. Donc, l'écriture me prenait, j'étais prise par le monstre de l'écriture, j'arrivais à le nourrir et c'était quasiment un sacrifice. Je sacrifiais mon corps, puisqu'à un certain moment, je me rendais compte que mes jambes étaient endormies, que mes bras étaient endormis et que j'avais des courbatures dans tous les sens et que je ne m'en étais même pas rendu compte. Il y avait vraiment une forme de sacrifice par rapport au corps. C'est important que je m'en rende compte parce qu'il ne fallait pas non plus que l'écriture me bouffe. Donc, il y avait ce rapport, cette tension, ce rapport de tension avec l'écriture elle-même qui était un monstre que je devais nourrir mais qui en même temps ne devait pas me bouffer. Il ne fallait pas que je sois soumise à l'écriture, sinon l'écriture était impossible. C'était une écriture hystérique ou sans intérêt et de nouveau, je perdais cette union, donc cette petite distance ... Oui voilà, pour moi, dans les pratiques dites de création, c'est la pratique la plus forte que j'ai connue et que je connais. Je trouve que c'est la plus sublime quand on arrive à ce moment où on arrive

à mettre une connexion. Toutes les lectures, toutes les idées, cet humour, cet instabilité corporelle, parce que le corps est là en même temps ; s'il n'est pas dans cet état, ce n'est pas possible. Donc, ça veut dire qu'en même temps il y a une sorte de mise entre parenthèses du corps - mais cette mise entre parenthèses est nécessaire -, donc ça veut dire que le corps est nécessaire. Donc, ce n'est pas une négation totale.

E : J'étais menée par une idée ...

L : Hum ...

E : J'étais menée par une idée

L : Ca, c'était plutôt dans l'idée de l'instauration, en fait du cadre extra quotidien. C'est-à-dire que je ne suis pas menée par un rituel avec un programme bien précis et des consignes à suivre mais je suis plutôt menée par l'idée que je vais écrire et qu'il me faut ce cadre et peut importe le chemin. Il va falloir qu'à chaque fois, je ré-improvise un autre chemin. Donc je suis menée par une idée, pas par un programme, par une idée qui est floue. Je ne sais pas du tout comment elle est. Cette idée, comme le monstre de l'écriture, je dois la nourrir et en même temps, je dois faire attention à ce qu'elle ne me bouffe pas. Donc, c'est vraiment toujours cette tension permanente et qui est très forte, qui est d'une violence... C'est très violent, c'est violent dans le sens d'intense. Il y a une intensité ... Quand on a écrit, après ça, on est épuisé. Parfois il faut quelques jours pour s'en remettre, ne fut-ce ... Parfois ça peut être 10 pages qu'on écrit comme ça. Mais parfois, c'est plus fatigant d'écrire une seule page qui est ... là c'est bon, on a saisi un concept, il y a quelque chose qui est sorti. C'est extrême, c'est une concentration et parfois toute une journée d'instauration ou parfois des mois avant de lectures et de mise en connexion dans la tête avec des expériences de la vie quotidienne, etc. Voilà, ça c'est pour la pratique de l'écriture.

E : Des mots reviennent : sublime, vertigineux, ...

L : Oui, il y a quelque chose de divin, il y a vraiment quelque chose de divin. Quand on entend les illuminations mystiques, dans l'écriture parfois, on ressent ça. Je ne sais pas si c'est pour tout type d'écriture. En tout cas, pour l'écriture philosophique, c'est ce que j'ai ressenti. Ce n'est pas que l'on touche tout à coup à une idée ou au sublime. Non, c'est un moment sublime dans le sens où, à un certain moment, on est l'écriture et en même temps on ne se laisse pas bouffer par cette écriture. Il y a une sorte d'état. Ce n'est pas l'état de fusion avec le divin ou avec la pensée, etc. C'est : on est avec, on danse, on est en train

de danser avec le divin ... et c'est ce moment-là qui est divin, ce n'est pas une rencontre avec le divin, c'est de permettre que ce moment soit possible.

E : Et votre expérience dans la danse ?...

L : L'expérience dans la danse, elle est complètement différente ... elle est vraiment très différente. C'est la pratique du tango argentin qui est une danse d'improvisation et là, le plaisir vient ... Le plaisir de la création vient forcément du fait que l'on improvise en permanence avec un autre ... Evidemment, ce qu'on recherche dans cette danse d'improvisation, c'est l'événement dansant. En fait, c'est très rare ... qu'on soit dans l'événement dansant au sens de la création puisqu'on parle de création. Je danse plusieurs fois par semaine : 3, 4, 5 fois plusieurs heures d'affilée. En fait rarement je peux dire que je suis dans cet événement dansant. Je suis souvent déçue par la danse. Je fais des gestes, je suis une certaine coordination avec l'autre, mais je ne sens pas que je suis dans l'événement dansant du tango, dans l'étreinte du tango. Donc, ce moment est très, très rare et il est complètement inattendu ... très, très difficile de le conquérir. Alors, à chaque danse, évidemment, on convoque cet événement dansant, on l'appelle. Il y a vraiment une incantation mais peu ... ça dépend de soi, évidemment de son engagement dans la danse et puis ça dépend aussi du hasard total, de l'alchimie de la rencontre entre les corps ... et qui n'est pas non plus ... à priori ... sensible. Ce n'est pas parce que l'on voit quelqu'un qu'on se dit : « avec lui, ça va être extraordinaire ». On n'en sait strictement rien. Là, c'est plus une aventure avec le hasard, c'est chaque fois un coup de dé.

E : Et quand ça se passe, quelle est votre expérience ? ... ces rares moments ?

L : Alors là, c'est ... plus une réception disons... C'est vraiment une réception de l'événement dansant, c'est-à-dire je sais que je ne suis pas responsable. Dans l'écriture, j'étais responsable, je suis un élément et je suis partie prenante. Là dans le tango, même si je danse depuis une dizaine d'années, que je suis assez expérimentée, que j'ai acquis vraiment une expérience de sensibilité, c'est le hasard. Donc, je dépends entièrement du hasard. Donc, c'est plus un cadeau. Quand ça arrive, c'est un cadeau ... c'est un collectif qui se crée, c'est vraiment le collectif, le regroupement ; collectif dans le sens de regroupement d'événements hasardeux qui sont dans une bonne coïncidence ...

E : Processus d'écriture et processus de danse...

L : On peut faire des parallèles, un jeu métaphorique, rien d'autre. Je pense que les processus sont vraiment très différents.

E : Vous avez mentionné processus créatif dans le quotidien, dans la pratique quotidienne...

L : Alors oui, c'est évidemment parce que je suis plus aux aguets vis-à-vis de cette notion-là puisque j'ai travaillé sur Michel de Certeau et c'est la notion du quotidien. J'ai passé 7 ans avec cette œuvre-là et donc elle a interféré dans ma vie, dans ma manière de voir le quotidien. Et cette idée d'invention, qui n'est pas de nouveau une création personnelle venant de soi, ce n'est pas un « je crée », « je suis un créateur », c'est pas du tout ça. L'idée est plutôt que ... on est pris dans un système de ruse(s). La ruse étant un certain état mental et physique d'être aux aguets et de se rendre capable de saisir la bonne occasion, le moment propice et donc, à un certain moment, d'être pris dans ce processus de création. De nouveau là, je pense que ... c'est un concept qui vient de Deleuze et que j'aime beaucoup et qui se résume à ne pas se prendre au sérieux, c'est l'idée de «contre effectuation humoristique ». Dans le quotidien. Pour que le quotidien s'invente. Pour qu'on ne tombe pas dans une routine. Pour qu'on arrive à être dans le bonheur de la routine. Ça peut être aussi possible parce que la routine, on n'y échappe pas. Comment la rendre agréable, la rendre sympathique ? Il y a toujours cette idée de contre-effectuer ce qui semble évident, ce qui semble couler de source en quelque chose d'autre, de chaque fois retransformer les choses. Et c'est fatigant comme processus (rires) ... mais c'est très drôle et c'est assez vital. Ça rejoint ... un excès vital, je dirais ... voilà. Et donc, de nouveau, s'abandonner à cette retenue, à cette concentration, à cette ivresse de la vie ... s'abandonner dans le sens de créer chaque fois une distance, de créer chaque fois des entre-deux avec cette ivresse ...

E : Des entre-deux ? ...

L : Il y a quelque chose qui va contre l'empathie, contre la fusion. Les entre -deux, c'est-à-dire ne pas être dans la distance, ne pas être dans la fusion. L'entre- deux, c'est chaque fois cette petite création de distance où on peut rejouer les choses autrement, ne pas coller en permanence ...

12. Entretien avec Thierry Janssen

E. : Thierry, pourriez-vous me parler de votre expérience créative, dans votre pratique, dans votre art ?

T. : Je vais commencer en disant que pour moi, chaque fois que ma créativité s'exprime, ce n'est jamais réfléchi et c'est toujours une urgence. Ce n'est pas pour ça que je vais réaliser des choses dans l'urgence, mais je ne peux pas faire autrement : il faut que ce soit réalisé et je sais que ça sera réalisé un jour. La première fois que ça s'est manifesté d'une façon très forte, c'était du temps où je pratiquais la chirurgie, et j'étais assez frustré parce que je n'arrivais pas à exprimer, je pense, ma créativité à l'époque à travers un discours scientifique. J'avais un projet de thèse, il était un peu barré, on le trouvait parfois un peu trop original ou atypique, on ne comprenait pas très bien où je voulais aller. Et, à cette époque-là, j'ai commencé à être vraiment attiré par l'art contemporain. Alors que jusqu'alors j'étais plutôt attiré par l'histoire ancienne, en particulier l'antiquité et l'Egypte ancienne, et donc mes références esthétiques n'étaient pas l'art contemporain. Et j'ai vraiment eu une ouverture à l'art contemporain. Mais cette ouverture, très vite, a muté pas simplement en un intérêt pour l'art, mais en envie de m'exprimer avec des formes de l'art contemporain. Les idées foisonnaient, mais c'était, comme ça, frénétique. Et j'allais me promener dans des musées ou j'allais à des expositions à la FIAC, à Paris, et je revenais, et ça devenait fébrile. Par exemple, j'imaginais des grandes plaques en béton dans lesquelles j'allais faire des empreintes. Et puis j'avais un travail photographique dans la tête et puis je commençais (je m'achetai un appareil photo pour le faire). Mais ça partait un peu dans tous les sens, ce n'était pas du tout maîtrisé. Et en plus il y avait toujours une petite voix qui disait « qui es-tu pour t'improviser, à 32 ans, artiste ? » ... Mais j'étais convaincu que j'allais, un jour, pouvoir le réaliser. Et puis un jour je me suis réveillé et j'ai eu envie d'écrire un roman qui se passe en Egypte ancienne, pour sortir une thèse un peu originale par rapport à la construction des pyramides. Et je me suis lancé dans l'écriture du roman. Donc, tous mes projets d'art contemporain se sont apaisés, parce que j'avais une possibilité. Mais j'étais encore frénétique. Et j'avais peur de ne pas y arriver : donc il y avait une tension...ce n'était pas agréable ce que j'étais en train de vivre. Et puis, comme on parlait de ça - dans mon métier de chirurgien j'étais de plus en plus à l'étroit et pas très heureux - je me suis donné deux mois en dehors de mon activité bruxelloise, à Erasme, et j'ai répondu à une proposition de partir aux Emirats arabes, pour opérer des Cheikhs là-bas. Et j'allais très bien gagner ma vie, et je prenais deux mois « off » par rapport à la problématique belge. Et je m'étais dit que j'allais pouvoir continuer

à écrire là-bas, puisque je savais que je n'opérais que le matin et que toutes les après-midi, dans ma petite maison près de l'hôpital, dans un désert - puisque c'était à Al Ain, en plein milieu du désert, 350 kilomètres de Dubaï et 150 kilomètres d'Abou Dhabi - je me suis dit : là, je vais être tranquille. Et j'ai continué à écrire pendant tout ce temps-là. Et puis je suis revenu. Et trois mois plus tard, j'ai arrêté mon métier. Je me suis tout de suite lancé dans l'aventure que j'ai racontée, pour trouver du boulot dans l'industrie du prêt-à-porter, et quand ce boulot s'est arrêté, fin 1998, le désir de créativité est revenu. Et je me suis relancé dans l'écriture d'un autre roman. Mais beaucoup plus apaisé, cette fois-ci, et je me suis écrit à moi-même : tu vas prendre le temps et l'espace de laisser sortir ce qui doit sortir. Et l'écriture de ce roman a pris une année. Tous les matins, je me mettais à écrire. Je suis quelqu'un d'assez discipliné. J'avais besoin de cette discipline, ça me rassurait aussi, parce que j'étais dans une période d'indéfinition complète : plus chirurgien, plus directeur de cette maison de prêt-à-porter et... quoi ? Pour moi, j'étais en train d'écrire. Je n'étais pas encore capable de simplement être. J'avais besoin de faire. Donc, j'avais cette discipline. Et l'élan était extraordinaire, avec plein de synchronicités. J'avais besoin d'une information ? Je rencontrais bêtement dans une librairie une personne qui me parlait d'un livre qui précisément touchait le sujet, et j'étais très attentif à tout ce qui venait du monde extérieur et qui nourrissait mon projet, et en même temps j'avais l'impression que le monde extérieur m'envoyait comme des signes. Alors je ne sais pas quelle explication il y a là derrière. Est-ce que c'est une vraie rencontre ? Qu'est-ce que la synchronicité ? On ne va pas théoriser là-dessus et Jung en a parlé. Peu importe. Je peux constater que la synchronicité se manifestait et me donnait envie de continuer : c'était comme une vague qui me portait. J'ai terminé d'écrire le livre et là, l'ayant écrit dans le plaisir, et sentant une sorte d'aboutissement, je l'ai envoyé à plein de maisons d'édition. Et j'ai reçu des réponses me disant « ce n'est pas assez romanesque, vous avez tellement envie de dire des choses que vous ne laissez pas assez de place à vos personnages ». Et c'est vrai. Après j'ai écrit des essais, avec un autre style. Pour terminer (je ne vais pas faire une trop longue réponse), j'ai là senti ma créativité, j'ai trouvé une voie (l'écriture) pour le faire, même si l'écriture romanesque n'était peut-être pas la meilleure. Et un an plus tard, lorsque j'ai eu besoin de légitimer un peu ce que j'étais en train de faire comme jeune thérapeute, l'envie d'écrire est venue, mais ce n'était de nouveau pas réfléchi. C'est un matin, en me levant, j'ai vu mon livre ! Je l'ai vu ! J'ai vu la petite théorie que je voulais défendre. Ce n'était pas très original, mais les mots me semblaient très pertinents. Et je ne peux pas dire que je peux analyser ce que j'ai vu, mais je sais que je l'ai vu. Et du jour où j'ai décidé de créer du temps et de l'espace pour précipiter cette vision dans la matière, dans la réalité, j'ai

décidé de m'arrêter, d'arrêter ma consultation et de partir deux mois, parce que j'avais envie de partir. Deux mois, isolé, pour commencer à écrire (je m'étais dit : ce sera juste pour sortir une sorte de canevas) et là, de nouveau, des synchronicités extraordinaires. On m'a proposé exactement ce que je souhaitais, un chalet dans la montagne, et je suis allé écrire là-bas. Et le livre est sorti - le premier jour où je me suis mis à écrire, la table des matières est venue toute seule. Elle est sortie, elle n'a pas changé. Et ensuite j'ai commencé à remplir les blancs entre les différents titres et 27 jours plus tard le livre était fini. Et je pensais que ce n'était donc pas un bon livre parce que je me suis dit : « ça doit être beaucoup plus dans la douleur... », puisque j'avais connu beaucoup plus de douleur par le passé, beaucoup plus de longueur. Je l'ai envoyé à un éditeur et il a été publié sans corrections - ce que je regrette aujourd'hui, parce qu'il aurait pu être amélioré, mais cet éditeur n'était pas en grande santé à ce moment-là - mais voilà. Chaque fois que ma créativité demande à être aidée, à s'exprimer, c'est toujours avec une vision. Pour l'instant elle s'exprime énormément dans les livres. En dix ans j'ai écrit 6 livres (je suis en train d'écrire le sixième). Et chaque fois ça a été une vision. Maintenant les livres que j'écris vont beaucoup moins vite, parce que j'ai pris conscience de l'enjeu de ce que j'étais en train de faire et j'essaie de construire quelque chose. Je ne suis plus simplement dans un élan, mais j'essaie - et c'est toute la difficulté dans ma créativité aujourd'hui - de laisser suffisamment de place à l'élan, à l'intuition, à cette vision qui demande à se dérouler, tout en construisant cela, ce que je pense nécessaire, à construire une légitimité. Il y a un petit combat qui se manifeste là.

E. : Des mots sont revenus : frénétiques, fébriles, conscient...

T. : Au début, oui. Maintenant je ressens encore fébrilité et tension. Et tout ça, au moment où il y a la vision : vraiment, je suis excité. Et je le vois, parce que je tiens un journal (ils sont tous là derrière, les journaux) et je vois les périodes, parce que je dessine même la couverture du livre. Eh bien ce sont des périodes où j'écris beaucoup dans le journal ! Et il y a souvent plein d'idées qui viennent, comme ça et puis, ça se calme. Et alors il y a la phase de concrétisation, où là, je ne suis pas dans la frénésie, je suis parfois plutôt dans l'angoisse de ne pas y arriver parce que la montagne est énorme (je pars dans des grands chantiers pour l'instant). Et donc je me dis : « Tu n'y arriveras jamais ! ». Mais l'angoisse passe. Parce que dans l'action on se rend compte qu'on avance. Je ne vais pas faire de la théorie, mais j'écris d'ailleurs un peu à ce sujet pour l'instant, les théories du flow, de Csikszentmihalyi, et je vis ça. Je me rends compte que ce flow, ce flux dans lequel on est emporté, je le vis moins sur ce livre-ci, mais je l'ai beaucoup vécu sur un livre précédent.

J'étais totalement pris dans l'écriture, je ne voyais plus le temps passer. Je m'oubliais complètement, comme le décrit Csikszentmihalyi, et en même temps - maintenant ça se produit un peu moins parce que justement j'essaie de faire entrer tellement de concepts qui ne me sont pas familiers que je dois sortir du flux pour d'abord les digérer, avant de pouvoir repartir dans le flux et de les resservir. Mais mon temps de digestion m'empêche le temps de flux, c'est un peu désagréable parce que c'est si gai d'être dans le flux. Csikszentmihalyi décrit quelque chose qui est la rétroaction, le feedback, et je constate que c'est vrai : quand j'écris, par exemple, si je me laisse vraiment porter, il y a quand même ce phénomène de : je vais relire ce que j'ai écrit quelques paragraphes auparavant, pour me conforter et réalimenter ce flux. Comme si on avait besoin de... de se dire : « C'est bien ! On est sur le bon chemin ! » et puis repartir. Et sans arrêt, il y a des petits feedback qui se font. Et ça je le vis beaucoup.

E. : « Je m'oubliais... »

T. : Dans l'écriture... Dans la vie tout court, je sais que mon ego (et je ne considère pas l'égo comme quelque chose de péjoratif), mon ego un peu névrosé a pris de la place, beaucoup de place. Et le travail que j'essaie de faire dans ma vie est de calmer cette névrose. Et de laisser moins de place à cet ego-là pour le mettre au service de quelque chose qui vient de plus profond et qui est beaucoup moins intéressé à se rassurer. Mais dans l'écriture j'essaie d'être présent en me disant : je voudrais que le lecteur me sente, que je sois vraiment là, avec lui, et que je lui transmette quelque chose qui est de moi, qui vient de moi, qui n'est pas simplement une thèse universitaire (je n'ai rien contre les thèses universitaires mais en même temps, parfois dans les thèses universitaires, même si le choix que fait l'auteur de son sujet est personnel, mais parfois c'est tellement aride qu'on ne sent plus l'auteur). Et j'essaie, pour les gens, d'être là (et pour moi, parce que c'est comme ça que j'ai envie de m'exprimer). Mais du coup, il y a un petit travail à ne pas prendre trop de place malgré tout. Et quand on est porté dans le flux, ça se fait naturellement. On ne prend pas de place ! On vient témoigner de quelque chose,... mais on n'est pas là avec cette personnalité qui a besoin de s'épancher, non. Ça se fait naturellement. Et ça c'est très satisfaisant.

E. : Vous avez employé : « Trouver une voie »...

T. : Oui... J'ai utilisé cette expression ? J'essaie de savoir à propos de quoi je l'ai dit... Mais trouver une voie, en tout cas dans la créativité, c'est que, aujourd'hui, après la vision, au moment où je commence à essayer de matérialiser ma vision, je me dis : « Est-ce que c'est un bon démarrage ? Est-ce que ça va partir dans le bon sens ? » Je pense

souvent, parce que j'ai vu ... je pense à la fin, même si je laisse quand même ouverte la réflexion qui peut emmener le livre ailleurs (ça ne part jamais complètement ailleurs, mais il y a des surprises, il s'enrichit...) mais je me dis : « Est-ce que je m'y prends bien, est-ce que je ne vais pas trop vite ? ». Et c'est trouver cette voie d'ajuster, et à chaque nouveau chapitre d'ailleurs. Mais, curieusement, et c'est ça qui me fait continuer, malgré la difficulté d'écrire (il y a des jours où je n'avance même pas d'un paragraphe), c'est parce qu'au fond ça m'apporte un grand plaisir, qui est celui de sentir que quelque chose se déroule. Et je le vois dans le déroulé des chapitres. J'arrive à la fin de mon chapitre et le mot qui vient est le premier mot du chapitre suivant. Je me dis : c'est incroyable que ça se mette si bien ! C'est parce que c'était déjà là, c'était déjà à l'intérieur. Et comme je l'ai vu, sans pouvoir l'analyser en détail - mais je sais que je l'ai perçu- il faut juste créer suffisamment d'espace, de temps, de confiance et de paix pour que les choses puissent se dérouler.

E. : Le mot vision revient bien sûr et puis après vous avez parlé de « précipiter cette vision »...

T. : Oui, parce que, dans ma vie d'enfant et d'adolescent, j'ai été très tôt (je ne sais pas si c'est le bon mot ...) spirituel. J'avais ce contact avec l'Egypte ancienne...Et ce qui m'intéressait dans l'Egypte ancienne, c'était ce fabuleux rapport à la vie et à la mort qui restait de la vie. Et une sorte de joie de vivre aussi dans l'Egypte ancienne. Et maintenant je peux l'analyser, mais à l'époque je ne l'analysais pas. Mais ça m'habitait. Mais comme j'étais un petit enfant qui n'arrivait pas à vivre facilement dans son corps, parce que j'avais un corps fragile, un peu déformé, dont les autres se moquaient, et que je n'étais pas confiant dans ce corps, je me réfugiais dans mon intellect. Et je me valorisais grâce à cet intellect. Donc j'étais là, dans le monde de l'esprit. Et en plus un esprit avec une compréhension de l'esprit des choses, donc une spiritualité. Et tout mon travail de jeune adulte a été de m'incarner, de « précipiter » dans la matière. Et dans mon processus créatif je le ressens tellement ! J'ai des visions, j'ai des idées que je trouve formidables... Mais après il faut arriver à redescendre ! Et c'est un travail, de prendre confiance dans le temps, dans l'espace, dans la matière et évidemment en moi. Mais mon corps, j'y suis tellement bien que je n'ai plus ce problème.

E. : « C'était déjà là »...

T. : Oui. D'ailleurs c'est fascinant. Parce que mon père - qui commence à perdre la mémoire parce qu'il a une sorte de début d'Alzheimer - a gardé plein de dessins (j'ai

beaucoup dessiné quand j'étais enfant), des compositions, des rédactions... Et il y a deux ans, comme il commence un peu à perdre la mémoire, il me dit : « Ah, j'ai trouvé une composition où tu avais 19 et demi sur 20 ». Je devais avoir 15 ou 16 ans et qui était « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme » (Rabelais). « Et en fait, me dit mon père, ce qu'il y a dans cette composition, c'est exactement les livres que tu es en train d'écrire ». Tout était là. C'est extraordinaire : à quinze ans, tout était dit d'une certaine manière, peut-être un peu plus maladroite, moins nourrie, moins étoffée, mais c'était là. Et personnellement je suis convaincu, c'était là dans l'enfance parce que dans l'enfance, comme on m'appelait Thierry « J'enseigne », j'avais besoin de parler, d'enseigner. Et déjà, je me souviens que, dans ma famille, au repas de Noël vers l'âge de 10-12 ans, je prenais la parole et je donnais des leçons de spiritualité sur le fait qu'il fallait créer des ponts entre... (Mon grand-père, catholique très pratiquant, était un peu dans l'exclusion des autres religions). Et moi, très révolté, je parlais de ces ponts nécessaires : donc tout était là ! C'est incroyable !

E. : Vous avez parlé de la créativité dans l'écriture. Est-ce que vous pourriez parler de votre vécu, de la créativité dans la relation psychothérapeutique, ou aussi dans vos conférences ? Dans votre rapport aux personnes dans la psychothérapie, ou à un groupe de personnes...

T. : Je vais répondre sans réfléchir. Le mot qui me vient quand cette question m'est posée, c'est « dans le flux et la danse ». Quand j'étais enfant, j'étais si mal dans ce corps que ce, que je faisais (avec le recul je me rends compte que c'était une sorte d'intelligence de faire ça), je dansais tout seul dans ma chambre le soir. Et j'en éprouvais un grand plaisir. Et d'ailleurs, ça et la masturbation, plus tard dans la sexualité, ont été des façons de s'accrocher au corps. Mais il y avait un vrai plaisir dans cette danse. Et je dansais très bien (et je voulais même aller chez Béjart. Et on m'a dit « ce n'est pas un truc pour les garçons ». Et j'avais un peu peur de vouloir imposer ça ...). Mais j'y ai encore beaucoup de plaisir. Quand j'écris et que je suis bloqué, je vais dans la pièce à côté, je mets de la musique et je danse. Et je danse beaucoup dans ma vie. Mais si j'utilise le mot « danser » et le mot de flux et de fluidité. En thérapie par exemple, dans mon activité professionnelle, c'est parce que c'est précisément ça qui fait d'abord mon activité professionnelle, qui m'intéresse. Et c'est précisément comme ça que mon activité professionnelle est à propos, qu'elle est créative et qu'elle arrive à être juste. Et donc je ne fais pas trop intervenir mon mental, je me laisse nourrir, et je renvoie, et je considère vraiment ça comme une danse. Et alors je suis très créatif : je me surprends à dire des choses... Et je me dis : « mais

d'où ça sort, ça ? » Et c'est tellement juste au moment où je le dis, je serais incapable de le redire le lendemain : c'est tellement dans le contexte ! Et ça fait mouche. Et ça fait avancer. C'est probablement ce qui était nécessaire. Mais comme dans une danse, les deux partenaires savent exactement le pas qu'il faut faire, parce qu'ils sont reliés et c'est entre eux deux. Ils le nourrissent sans trop y réfléchir, en suivant le mouvement, quoi ! Et dans tout, finalement. Par exemple, il y a dix ans, j'ai voulu organiser les 40 ans de la personne avec qui je vis. Et donc j'ai voulu faire une fête. Eh bien si j'avais réagi comme ça m'arrive de réagir, en essayant de penser « comment je vais faire ça, comment je vais trouver ça ? », tout aurait été compliqué, rien ne se serait passé et c'aurait été une fête, à mon avis, très peu amusante. Je n'ai pas du tout été dans cette énergie-là. Et fort heureusement. Je me suis complètement laissé guider par des désirs, une espèce de fluidité, de générosité, à dire ce que j'avais envie,... et tout s'est mis facilement, ça a été une vraie danse (d'ailleurs tout le monde a dansé). Et j'ai vu à quel point j'avais été créatif, de créer une fête très originale,... et ça m'a apporté beaucoup de plaisir. Donc je rêve de refaire ça pour les 50 maintenant...

E. : « *Tout s'est mis* »...

T. : Oui, tout se met. Quand je suis dans cette énergie-là, tout se met. Quand je ne cherche pas à trop diriger, mais plutôt quand j'écoute ce qui m'impressionne (dans le sens « je suis imprimé » et aussi « impressionné », même émerveillé parfois). Quand tout cela vient, que je me laisse pénétrer et que je redonne ce que j'ai, moi, à donner par rapport à ce qui s'est produit là, ça coule tout seul, tout se met. Il n'y a rien qui bloque vraiment. La seule chose qui peut bloquer, c'est quand, pris par la volonté de réaliser cette vision (parce que la fête aussi c'est une vision - je l'avais vue d'une certaine manière), automatiquement j'accélère la cadence et ça devient compliqué. Parce que je crois que vraiment pour que cette danse se produise, il faut créer un espace. D'abord un espace à l'intérieur. Et là c'est une satisfaction de prendre de l'âge et d'avoir un peu plus d'expérience de vie. Je suis plus capable de créer cet espace intérieur. J'arrive à mieux maîtriser ça, j'ai plus d'outils aussi, pour le faire. Mais du coup je crée plus facilement aussi plus d'espace extérieur.

E. : « *Les outils* » ?

T. : La respiration. Je cite celui-là en premier lieu parce que c'est le plus fréquent. J'écris - je respire ! Quand je donne une conférence...- voilà un endroit où j'ai une grande créativité et où la danse est permanente ! Je danse avec les gens qui sont là et ils le sentent, d'ailleurs. Souvent on me dit : « c'est incroyable, tu parles (je parle généralement presque

deux heures non stop, sans papier et debout) et comment il n'y a pas eu une personne qui ait bougé ? » Un jour, dans une société pharmaceutique, on m'avait invité à donner une conférence à des cadres. Ils étaient très nombreux, c'était dans un hôtel, dans le sud de la France. Et le responsable de ma venue, quelques jours avant, me dit : « Vous devez nous envoyer votre powerpoint ». Je dis : « Non, je n'en ai pas, j'en suis incapable. » Mais il dit : « Si, ils sont habitués à ça et nous faisons des photocopies. Comme ça ils peuvent suivre. » Je lui dis : « C'est impossible, je suis incapable de vous faire un powerpoint et c'est précisément pour ça que vous m'avez demandé de venir ! Vous ne le savez pas encore, mais c'est pour ça ! » Il me dit : « Mais comment ça ? » Je lui dis : « Vous allez voir : la façon dont je le fais, je ne dis pas que c'est mieux que le powerpoint ou moins bien, mais c'est une façon qui va vous apporter quelque chose de précis et ça, je peux l'apporter. Je ne peux pas vous apporter autre chose que ce que je sais faire, que j'aime faire, ce que je sens pouvoir faire. » Et donc, j'arrive là (ils avaient quand même préparé un ordinateur, espérant que je vienne avec la clé USB ...) et ils étaient tous installés avec la petite bouteille d'eau, les petits bonbons, le petit carnet de notes, bref tout ça était bien organisé... Et puis je commence ma conférence. Et à la fin, le directeur de cette société pharmaceutique vient me voir et me dit « Ecoutez, ça ne l'ai jamais vu : il n'y en a pas un qui a même déballé un bonbon ! Comment vous avez fait ? » Je lui dit : « J'étais avec eux ! J'ai capté leur attention parce que j'étais pleinement présent ! Ça m'a demandé d'être présent à moi-même ! Je me suis écouté et à chaque moment j'ai écouté ce que je ressentais et je me disais à un moment : non, je suis en train de m'embêter à dire ça ! Et je repartais, et je bougeais, et eux étaient en mouvement avec moi. Je me laissais nourrir de leur attention et de leurs manques d'attention éventuels pour re-capter l'attention. Et c'est comme ça que ça se passe ! » Et donc en conférence je pense être très créatif. Et d'ailleurs ce qui a été très perturbant il y a un an, un an et demi, et que je donnais toutes ces conférences à répétition, c'est que ça se déroulait, le texte presque par cœur. Toujours le même sujet et on ne peut pas non plus se réinventer vingt fois sur le même sujet. Et ça finissait par m'ennuyer. Donc là je devais faire un autre travail, qui était de continuer à trouver le plaisir d'être dans mon corps pendant que je donnais cette conférence. Parce que, sans ça, je récitais... Et je pense que j'aurais perdu toute l'attention et la capacité de danser avec les gens.

E. : Peut-être, pour terminer, dans la relation avec une personne, en psychothérapie...

T. : Oui. C'est ça que je disais tout à l'heure. J'écoute ! La façon dont je pratique la psychothérapie est basée sur l'écoute Rodgerienne (au départ, je ne savais même pas

dire sur quoi elle était basée. Maintenant si : j'ai une plus grande culture thérapeutique. Mais c'était déjà là avant de commencer). Comme disait Karl Rodgers : « laissez-vous juste imprimer de ce que l'autre vous dit, ne pensez pas trop aux réponses que vous allez lui apporter. Vous êtes juste là pour vous laisser informer et laisser l'autre déverser dans l'espace que vous créez. Ayez un regard compatissant, un regard empathique, mais soyez aussi conscient de ce qui se passe en vous à ce moment-là, pour ne pas être justement dans la projection ». Ça, c'est ma base de l'écoute. Après, j'ai eu tout un enseignement de la dimension énergétique des choses. Et dans cet enseignement, on m'a appris à travailler, à poser les mains sur le corps de l'autre, dans une posture de qigong au départ (maintenant je peux y mettre des mots, mais au départ ce n'était pas tout à fait comme ça que c'était présenté). Vraiment ce centrage, cette conscience de soi dans l'instant et cette reliance à l'autre, à travers cet espace qui est occupé par le geste de la main. Mais sans le formaliser comme ça, c'est dans cet entre-deux que j'essaie de le vivre. Et quand je sens des tensions dans mon corps, je me dis : ce sont peut-être mes tensions, mais ce sont peut-être aussi les tensions du binôme que je forme avec la personne qui est en face de moi. Et donc, au début, comme je ne savais pas très bien quoi faire avec ça, je disais : Est-ce que vous n'avez pas mal là ou là ? On répondait non. Et je disais : vous êtes sûr ? Et un jour il m'est même arrivé une expérience très interpellante : je sentais une douleur ici et c'était très fort. Et je me suis dit : comment se fait-il que moi, j'ai mal là ? En termes orientaux, on parle de chakras. Et je me disais : c'est peut-être le chakra du cœur. Et je dis à la personne : « vous n'avez jamais mal là ? Vous arrivez à respirer facilement ? » Et la personne : « non, tout va bien ». Et le lendemain cette personne avait fait un infarctus. Et je me suis toujours demandé si je n'avais pas capté le blocage énergétique qui était là, en résonance. Maintenant que je suis plus conscient de tout ça, mais quand je sens une douleur, j'essaie de la métaboliser chez moi : je l'ouvre, je la respire, et je respire à travers ça et je vois que l'autre. Ah, et il y a une émotion qui sort. Donc c'est une vraie danse, qui passe par la conscience de soi et qui donne aussi accès à la conscience de ce qu'est l'autre, de ce qu'expérimente l'autre.

13. Entretien avec Robert

E. : Robert, pourriez-vous me parler de votre vécu, de votre expérience créative, dans votre pratique, dans vos pratiques ?

R. : Peut-être, pour moi, ce qui serait tout d'abord important, c'est de définir comment je vois la créativité. C'est peut-être deux choses : d'abord l'élément sensibilité, la sensibilité qui fait partie de mon identité et le second point, c'est comment cette sensibilité s'exerce dans un environnement. Sachant que la créativité c'est justement, en général, sortir de l'environnement dans lequel on est pour trouver d'autres références. Donc pour prendre le premier point de la partie identitaire, je crois qu'on apprend à se connaître dans la vie. La vie est un long chemin identitaire. Et qu'est-ce qui nous apprend à nous connaître ? C'est l'éducation, la formation, les études, et puis l'expérience de la vie. Que ce soit au niveau professionnel ou au niveau affectif, que ce soit au niveau sportif. A tous niveaux. Je mentionne ce premier point qui est la sensibilité parce que, dans mon cas, je sens que je n'ai pas affirmé cette sensibilité, parce que j'ai un chemin de vie qui a fait que j'ai découvert ma sensibilité au fil de la vie. Elle s'est affirmée comme elle s'est affirmée. Et ça ne vient pas comme ça. Et je crois qu'une créativité présuppose à mes yeux d'avoir une sensibilité bien vécue. C'est-à-dire que s'il y a une chape sur la sensibilité, la créativité peut être là, mais elle sort par à-coups, elle ne sort pas comme un fleuve qui coule. Donc ça, c'est important. Et je dis ça parce que l'Asie m'a apporté beaucoup. L'Asie m'a fait sortir d'un cadre de pensée...Chez nous, en Europe, on est beaucoup dans l'analyse, tandis qu'en Asie il y a quelque chose de beaucoup plus global. Et quand on vit là-bas, on ressent ça (je l'ai beaucoup ressenti), et donc ça nourrit tes parties de ton identité, et ça nourrit ta créativité indirectement. C'est ça que je veux dire. C'est sans doute un peu vrai que je suis plus créatif depuis que je suis en Asie et je le ressens comme ça. En tout cas, peut-être parce que j'ai toujours aimé l'histoire et la psychologie et que mon job est finalement de rencontrer les gens dans leurs préoccupations économiques et les aider à comprendre leurs préoccupations et à essayer de résoudre leur équation. Et donc la créativité - maintenant je parle du second élément, qui est le milieu, l'environnement dans lequel j'ai vécu, l'environnement de l'entreprise, mon job comme financier, c'est d'optimiser les actifs d'une société pour faire en sorte que le profit soit maximal (sous l'angle financier). Ça veut dire que c'est un environnement où, formulé comme cela, on pourrait croire que c'est un domaine dans lequel la créativité est grande, puisqu'il faut optimiser. Mais pratiquement, c'est un domaine dans lequel les « policies and procedures » sont très présentes. C'est très contraignant. On a d'abord des procédures comptables, on a des

audits, il y a toute une infrastructure de raisonnement qui est assez lourde, qu'il faut d'abord apprendre à connaître, et ce n'est que quand a « fait le tour du propriétaire », si j'ose dire, et qu'on a analysé des dizaines, des centaines de bilans de sociétés, qu'on est habitué à voir comment l'argent coule dans la société et comment on peut, aux différents étages, optimiser tout ça, que... il faut d'abord apprendre. Il y a une phrase dans ton livre que j'aimais bien, c'est : « Il faut copier le modèle et puis oublier la copie pour se retrouver ». Et ça c'est, à mon avis, une très belle définition. Parce que c'est, dans l'apprentissage, se faire soi. Pour pouvoir après restituer de la créativité sur ce qu'on a digéré, sur ce qu'on a appris. Et donc ce que je veux dire c'est que, dans le métier qui était le mien (parce que je le fais de moins en moins - en tout cas je vais évoluer vers autre chose - parce que justement c'est un monde très contraignant, très lourd, très fastidieux. J'ai assez donné là-dedans pour évoluer vers autre chose, qui est plus moi, plus le chemin identitaire que je veux poursuivre), la créativité peut s'exprimer dans les différents axes dans lesquels on travaille. Ça peut être un axe d'organisation - par exemple, créer des postes qui n'existent pas. Par exemple je me souviens bien, quand je démarrais ma carrière, j'avais trente ans à peu près, cette boîte était en restructuration, en questionnement, où la direction se rendait bien compte qu'il y avait des choses à faire. Et ils avaient demandé à une boîte de conseil de venir : un jeune polytechnicien de Paris était monté à Bruxelles nous interroger. Et on me signale qu'on va venir me voir pour m'interroger, m'interviewer. Et je me disais : qu'est-ce que je vais bien leur dire ? C'est donc la première fois dans ma vie où je me sentais mis en pointe. On me questionnait et je me suis dit : il faut dire quelque chose d'intelligent ! Il faut essayer d'être créatif, il faut essayer d'avoir un avis ! Tu es là depuis trois ans dans la boîte, qu'est-ce que tu vois, qu'est-ce que tu peux dire qui a des ... parce que je ne suis pas la direction, je suis un jeune employé... Donc qu'est-ce que tu peux dire pour apporter quelque chose, faire avancer le schmilblick ? Et ce qui m'a frappé dans cette boîte-là, c'était pourtant une boîte d'ingénieurs, donc ces types qui avaient des cervelles pour faire avancer les schmilblicks justement (c'était une boîte d'engineering qui faisait des parties de centrales nucléaires et des centrales thermiques, ils fournissaient des postes d'eau et des toits de réfrigération ; ils avaient un business non seulement en Belgique, mais dans le monde entier et des filiales en Afrique du Sud, à Paris, en Allemagne, en Angleterre, en Australie), et quand je voyais, dans l'organisation à Bruxelles... Moi, on m'avait demandé de développer un système d'information de gestion, pour permettre aux ingénieurs de suivre deux choses : le budget et la trésorerie d'un contrat. Puis il fallait pouvoir, à partir de là, faire le budget de la trésorerie d'une division et puis de la société, parce que les contrats que ces gens avaient c'étaient des

contrats entre deux et cinq ans, avec des révisions de prix, etc. Ça pouvait être assez complexe. Et tous ces ingénieurs de projet faisaient leurs budgets sur des tickets de tram. Le marché avait bougé et on revoyait le calcul sur un ticket de tram. Et le directeur financier était toujours, lui, pris à la gorge parce qu'on lui annonçait toujours des chiffres et il n'avait pas de vision sur le long terme. Donc l'idée était de mettre toute l'information dans le computer et de restituer ce que le budget du projet donnait (déficit ou surplus) et puis le cash flow de ces centres, la trésorerie. Quand on passe une commande de 100 aujourd'hui, dans le budget ça vient déduire des 1000 qu'on avait prévus, il reste 900 à consommer, mais il y aura 25 à payer maintenant, 100 à payer dans un an, et au commissioning le reste. Et donc, c'est cette vision globale qu'ils n'avaient pas de manière automatisée. Donc, on m'a demandé de faire ça. Et quand j'ai fait ça, on m'a dit : notre plus grande filiale, qui à l'époque représentait 25 % du chiffre consolidé du groupe, c'est l'Afrique du Sud ; donc on va mettre ça en pratique ; il y a des gros chantiers en Afrique du Sud, tu seras le type qui s'occupera de la finance en Afrique du Sud et ça te donnera l'occasion d'aller voir sur le chantier, tu expliqueras aux ingénieurs... Donc le projet était super, parce que ça permettait de mettre « life » ce que j'avais développé en laboratoire, et de se rendre compte des difficultés. Donc c'était très instructif et très bien. Ce qui m'avait frappé, pour revenir à la question, c'est que, à Bruxelles, mon directeur financier avait tout un team autour de lui et personne ne s'occupait des filiales ! Et quand on regardait le chiffre d'affaire du groupe, Bruxelles c'était quelque chose, mais les filiales, ça faisait certainement plus de 50% du chiffre d'affaire du groupe ! Donc ça voulait dire qu'il y avait toute une armée de gars qui travaillaient sur 50% et sur les 50 autres %, il n'y avait personne ! Il n'y avait qu'un seul directeur, qui faisait partie des 3 directeurs du groupe, qui avait tout une aura : un disait quand monsieur Untel va en Afrique du Sud,... Mais monsieur Untel n'était que monsieur Untel, à mes yeux. C'était un juriste qui savait peut-être un peu lire les comptes, mais il n'avait pas d'expérience financière. Et il écoutait bien ce que l'auditeur lui disait, quand il allait en Afrique du Sud, en... Il rapportait les choses, il n'allait pas contrôler les choses, il n'allait pas mettre ses mains dans les comptes, il n'allait pas questionner ! Alors forcément, de temps en temps, il y avait une filiale qui rapportait des chiffres inattendus. Donc j'avais dit au gars : il y a un déséquilibre dans l'allocation des ressources au niveau de l'international. Et je trouve (je travaille sur un projet), il devrait y avoir quelqu'un. Ça m'a valu d'être nommé, d'être le plus jeune chef de service de la boîte après que le Parisien soit passé. On m'a dit, très honorifiquement parlant : vous êtes le plus jeune chef de service, c'est formidable, on place notre espoir en vous. C'était le premier exemple d'organisation. On peut avoir de la créativité dans

l'organisation. Il y a d'autres domaines, bien sûr. Il y a le domaine fiscal. Mais je ne suis pas un fiscaliste, mais j'ai fait appel à des fiscalistes pour utiliser toutes les pertes qu'on fait dans les filiales et les compenser par des gains qu'on fait dans d'autres et, au niveau du groupe, ne pas payer d'impôt. C'est d'ailleurs pour ça que les grandes multinationales paient très peu d'impôts parce qu'elles utilisent à mort, grâce à une créativité, un engineering fiscal.... On parle d'engineering financier : c'est-à-dire comment optimiser... là on peut faire appel à ses neurones. Ce que je veux dire c'est que, dans le domaine financier, très contraignant, très normalisé, on apparaît plus comme un solutionniste. La créativité est tributaire d'une référence qui est assez lourde, qui est assez normative. Je veux dire que ce n'est pas la créativité... Je voyais hier cette émission sur John Lennon. C'est un créatif, il pouvait faire une musique superbe. Je me souviens, quand les Beatles sortaient leurs premières musiques, ça nous choquait un peu, parce que c'était un son qui n'était pas courant à l'époque. Et aujourd'hui on trouve ça tellement classique ! Ça ne choque plus du tout, on trouve ça très beau, très agréable. Et justement ils avaient trouvé la clef pour faire cette musique, qui collait si bien, qui était si novatrice. Pour moi, c'est une autre créativité, celle-là.

E. : J'avais relevé deux expressions : « Ça ne vient pas comme ça », et puis « sortir comme un fleuve qui coule »...

R. : Oui, ça ne vient pas comme ça, parce que je crois que forcément il faut structurer... Rien ne vient comme ça. Il faut une espèce de pulsion qui pousse à la création. Il faut se dire : on doit trouver une solution. Qu'est-ce qu'on va faire ? On structure sa pensée, on essaie de voir quels sont les éléments, les ingrédients de la situation (ça aussi, c'est une formation : apprendre à structurer sa pensée ; dans ton livre on le voit aussi, je suis très sensible à ça, on voit comment on a articulé les idées les unes après les autres). Rien ne vient comme ça, il a fallu des nuits de réflexion, il a fallu se lever en disant : « Non, ce chapitre, je vais le mettre avant celui-là, cette idée aura plus de sens dans cet ordre-là ». Et la création, me semble-t-il, est dans cette même logique. La vie est un long chemin identitaire. Au début, quand on perçoit, on a une perception de la vie qui est formatée par les conventions, la société, le regard des autres, et puis on se fait, on se fabrique, on se casse la gueule, on apprend, et on va vers ce qu'on croit qui est vrai, ce qui est authentique, ce qui a du sens. C'est ça le fleuve qui coule, c'est vraiment trouver là où l'eau doit couler, là où le chemin où l'eau doit prendre sa place. Et la créativité doit s'inscrire dans ce chemin. Je n'imagine pas qu'on soit créatif dans un domaine qui n'est pas soi, qu'on a dû adopter. Pour être créatif, à mes yeux, on donne une partie de soi. La création c'est une

partie de soi. On laisse une empreinte de soi dans la création.

E. : Au moment où tu as vécu ces instants créatifs, qu'est-ce que tu as ressenti ?

Dans tout ce contexte très bien décrit ?

R. : Ce que je crois, c'est qu'il y a toujours une contrainte, une deadline. Il y a un résultat qu'on attend, il y a quelqu'un qui va lire le rapport, il y a un rating. Eventuellement, il y a aussi, personnellement, le désir d'accoucher de quelque chose. Je me demande si dans ce processus il n'y a pas aussi un instinct de survie. J'arrive à un autre concept qui m'est personnel, c'est la définition du bonheur dans la vie. Je crois que le bonheur, c'est simplement le dépassement de soi et, avec ce qu'on a reçu, faire dix fois plus. Quelqu'un qui a dix fois plus que vous, mais n'en fait qu'un petit peu plus, il ne s'est pas dépassé, donc il ne peut pas avoir eu, à mes yeux, beaucoup de satisfaction. Par contre, celui qui n'a rien reçu mais qui parvient ne serait-ce qu'à arriver à 30% de ce que l'autre a reçu... Ce qui est important, c'est se dépasser. La créativité aussi s'inscrit dans ce dépassement. Donc il y a une satisfaction, un accomplissement. Mais c'est très fugitif, bien sûr. Une fois qu'on a atteint son but, et qu'on l'a dépassé, on veut autre chose. On est toujours en quête : c'est dans ce sens-là que je parle d'instinct de survie.

E. : En quête ?

R. : Une quête, oui. C'est la vie, c'est le bonheur fugitif, la recherche, l'approfondissement de soi. Si tout le monde, dans la vie, recherchait ce pourquoi il est fait, il sait donner, il sait être, c'est beau, c'est ce qui a du sens.

E. : Tu avais dit : ce n'est pas une créativité forcée...

R. : Dans mon domaine, qui est le domaine du business, je me souviens très bien du premier meeting que j'ai eu à Paris chez Alcatel, au plus haut niveau, avec Pierre Suart qui était président du groupe (120.000 personnes à l'époque et numéro 1 mondial des télécoms). Nous avions le management d'un côté, dans une grande salle et en face le management de l'unité. Et ce jour-là, c'était l'Allemagne qui venait présenter ses comptes. Et l'Allemagne était un Etat dans l'Etat chez Alcatel : 7, 8 personnes pour chacune des divisions qui présentaient le budget des divisions. Celui des transports a dit d'abord : le marché est très difficile, je suis navré mais mon budget est déficitaire. Et Suart lui a dit : « Monsieur Untel, vous savez que c'est la seconde année que vous me présentez un budget déficitaire. Vous pouvez quitter la salle. Je n'ai pas besoin de quelqu'un qui me présente un budget déficitaire ». Et quand Monsieur Untel a quitté la salle, il a dit aux autres :

vous pouvez vous arranger pour qu'il quitte le groupe. Et je me suis dit : « Ici, ça manque de romantisme. Ici on ne rigole pas. On est dans une histoire à bouliers compteurs ». Le monde d'une multinationale, dans les positions que j'avais, qui étaient finalement optimiser le profit sous contrainte, toute contrainte, qui se matérialise par un chiffre, et comment faire en sorte que le mécano génère, optimise, la structure financière de la société. Dans cette activité, la créativité qu'on a, qui l'oppose à un artiste, c'est encore une fois solutionniste : on trouve une solution qui est optimale, mais on ne crée jamais quelque chose qui est artistique comme une chanson, un tableau, ou même un computer ! Une œuvre d'art crée une émotion. Là, c'est ce que j'appelle de la création forte. Elle est à 100% créée de rien. Tandis que nous, ce que nous faisons, c'était prendre le mécano et lui dire : là, il manque une vis, ou il faut établir entre deux points un chemin qui n'a jamais été fait. On est tributaire d'une infrastructure. Et cette infrastructure est très lourde en normes. On est dans une multinationale : il y a les lois du pays, les lois du groupe, c'est normalisé dans tous les sens. Mais il y a des domaines comme la fiscalité, par définition, il faut y être créatif. Il faut faire des montages, il faut jouer, comme un jongleur. Ça s'y prête bien, parce que la fiscalité est beaucoup plus ouverte, plus malléable comme une pâte molle, celle d'un sculpteur. Tandis qu'il y a des domaines, comme le controllership, où on est beaucoup plus rivé, la créativité s'exprime plus difficilement. Et en plus ça attire toute une clientèle de gens, avec un profil. Moi, je m'estimais déjà anormal. Ils avaient des MBA des grandes universités américaines, ce que je n'avais pas. J'avais quelque chose de plus pragmatique, intuitif. Justement, dans l'aspect créativité, je t'ai dit qu'il y a l'aspect sensibilité. Et dans l'aspect sensibilité, il y a l'aspect, à mes yeux, « intuition ». Moi, je venais avec mon intuition chez Alcatel, même mon cœur. Et je me suis retrouvé parfois avec des gens qui étaient des bouliers compteurs, qui n'avaient que le fric en tête. Ce n'était pas la poésie que je recherchais. C'est pour ça que je prends aussi ma distance. Parce que j'ai plus envie d'aller vers une sensibilité que l'Asie m'offre. On peut en parler, il y a aussi beaucoup de brutalité. Dans le taichi on le voit bien : si on pousse, on projette, on catapulte ! Il y a une force qui est cachée, douce, comme le sourire d'une femme ! Mais derrière, cette femme peut vous lâcher du jour au lendemain. C'est ce qu'on dit en Chine : on tombe amoureux d'une belle chinoise et, du jour au lendemain, elle vous lâche. Et on ne comprend pas, on est complètement déconnecté. Il y a quand même, dans ce monde asiatique, justement cette douceur qui reste là. Alors que chez nous, on veut tout de suite montrer, tendre le bras. On va tout de suite à l'extrême, on veut montrer la force, ce qui est un peu enfantin. Le monde asiatique est plus éponge aux émotions, éponge à l'identité, nourrit l'identité. Et donc peut nous aider à être créatifs. Moi ça m'aide à faire

des liens, parce que je le disais, cette identité est exercée dans un environnement. On a généralement des limites et la créativité n'est rien d'autre, à mes yeux, que de sortir de ces limites. Etendre ces limites. Dans mon exemple de Bruxelles, c'est sûr que le management de Bruxelles avait les yeux rivés sur l'organisation de Bruxelles. Les filiales, c'était les filiales ! Ça sortait de leurs têtes !

E. : Le sport...

R. : C'est là où le sport m'a appris quelque chose dans ma vie. Le sport a été une brique de la construction de mon édifice. Il m'a fait prendre conscience de mon corps. Dans le mode d'apprentissage d'un sport, on copie le professeur et puis on revient à soi. On apprend à découvrir que son corps peut être résistant. Courir après une balle de tennis, puis la renvoyer. Puis bien sûr on apprend à développer une stratégie, une stratégie pour gagner, pour prendre la balle et la mettre. Dans la construction identitaire, le corps est important. Donc dans la créativité aussi, le corps est important.

E. : Dans un premier temps, le corps et l'esprit, puis tu parlais de...

R. : Le corps s'impose à l'esprit, puis l'esprit s'impose au corps. Réaliser que le corps s'exprime et prend une place qui est très importante, puisqu'elle est identitaire. Elle est toi, ce que ton corps doit prendre et ce qui te révèle à toi. Et quand tu as pris ça, tu reviens à ton esprit et ton esprit prend une action sur le corps. Et ça est aussi intéressant parce que l'esprit, qui doit reprendre sur le corps, n'est pas toujours facile. C'est aussi une formation et un apprentissage très productif dans la formation de ton identité, de ta personnalité. Cette expérience sportive m'a appris énormément dans ma vie. Le fait d'avoir fait du sport dans ma vie m'a construit dans mon identité, ce qui fait que quand j'ai eu des responsabilités de business. Je me suis senti aussi plus fort sur mes deux pieds, j'avais une assise que je sentais meilleure, plus complète pour aborder mes rapports avec les gens. J'en ai moi-même été frappé. Quand on a fait ce chemin identitaire de l'apprentissage sportif, et de voir l'interaction entre le corps et l'esprit, ce que ça apprend, ça nourrit la personnalité qui s'affiche dans le business, avec des managers, des gens, et c'est là qu'on sent qu'eux n'ont pas toujours cette même formation. On voit les carences que cette formation manquante leur apporte (ils sont peut-être meilleurs sur d'autres domaines ...). La créativité est fonction de l'identité, qui doit être bien construite, bien faite, et le sport est un élément de construction.

14. Entretien avec Armand

E. : Bonjour, Armand, pourriez-vous me parler de votre expérience créative dans votre pratique, dans vos différents domaines ?

A. : On va tenter effectivement d'en parler. Je situerai la créativité dans un contexte spécifique pour éviter d'aller dans différentes directions. Je situerai la créativité sur le moment où l'on passe de simplement reproduire ce qu'on a appris vers une application personnelle plus fondamentale. Qui peut se pratiquer individuellement, mais moi je me suis souvent retrouvé dans des contextes où c'était en groupe. On peut le situer dans trois domaines : Le premier c'est dans mon métier où j'accompagne la mise en place de systèmes de management. Et où en fait, dans l'équipe avec laquelle je travaille, on ne passe pas pour des experts. Mais on fait apprendre, découvrir par la pratique, on met en place les outils d'évolution du management, la dynamique de progrès, en faisant l'exercice avec les gens eux-mêmes en situation. Certains diront : « c'est banal, c'est de la dynamique de groupe ». C'est vrai, mais elle est prise par non pas « je m'observe dans la dynamique de groupe », mais « je participe à un groupe ». Et les interactions qui passent par l'écoute de l'autre (on pourra revenir d'ailleurs sur le principe d'écoute et de la construction positive) et bien, fait qu'à un moment donné, il y a interaction. Et dans cette interaction se situent les contextes d'une émergence possible, donc de la construction de la dynamique de progrès. C'est une expérience intéressante parce que tant comme animateur que, ensuite, comme participant, chacun se rend compte de ce moment où il y a une pratique qui est mise en œuvre. On dépasse les outils, on n'est plus dans le référentiel pour lui-même, on a envie de développer quelque chose, de mettre au point parce qu'on en ressent le besoin, on en ressent l'utilité ou on voit les perspectives de progrès. Donc, on est au-delà de se conformer à un référentiel. Là où j'ai été dans le plus palpable, à un moment donné dans cette démarche, c'est avec des enfants où j'ai tenté d'appliquer les principes de la complexité d'Edgar Morin. Et ce que j'ai dit se revendique de cette philosophie d'Edgar Morin. Et justement il y a une chose qui est assez intéressante, c'est de pouvoir (ça s'est fait graduellement, ici ça m'a pris plusieurs années)... La grande difficulté dans le rugby, sport où j'ai exercé ça avec les enfants, c'est que quelque part c'est un sport de combat : il y a la rencontre de l'autre, il y a une ligne de défense et une ligne d'attaque et il faut reculer cette ligne pour accéder à la zone où on peut marquer des points (sur toute la largeur du terrain, donc c'est un peu particulier). Mais la plus grande particularité, c'est qu'on ne peut le faire qu'en passant le ballon en arrière ou qu'en étant derrière le ballon pour pouvoir jouer - ça pourrait paraître antinomique - et le deuxième aspect, c'est qu'on

a intérêt à faire circuler le ballon de gauche et de droite dans les trois composantes : gauche/droite, haut/ bas et profondeur/ proximité. On doit le faire voyager de telle sorte qu'on crée une situation de déséquilibre chez l'adversaire, dont on peut profiter parce qu'il y a une vitesse supplémentaire, soit parce qu'il y a une puissance de jeu à un moment donné. Pour faire ça, il faut faire énormément circuler le ballon. En sachant que le porteur du ballon ne doit pas être celui qui annihile le jeu. Donc il doit transmettre, il doit participer. De tradition britannique, on apprenait par le drill (donc on avait des descentes de trois quarts, des descentes de passe). Et c'est là, qu'à un moment donné, j'ai utilisé une autre méthode qui consiste à mettre en place un carré dans lequel les enfants doivent rester. Et ils doivent occuper toute la zone, et se passer le ballon. Mais on arrive à un moment où il y a deux groupes de quatre contre quatre (par exemple) qui doivent occuper la zone, qui sont capables de s'affronter dans un jeu qui est cadré, bien entendu, et ils sont capables à ce moment-là de reconnaître à qui ils doivent donner le ballon. Donc il y a une lecture qui dépasse le mouvement qu'il y a autour d'eux, le fait qu'on est un peu bousculé, ou qu'on est mis dans une situation de déséquilibre de vue et physique, ils parviennent à se concentrer et à réaliser. Donc quelque part ils ont intériorisé tout ce qui bouge et, dans ce qui bouge, ils reconnaissent ce dont ils ont besoin. Et c'est assez admirable parce qu'ils le font par intuition progressive, par instinct, par appropriation. Et quand on les met dans le jeu réel, il n'y a plus aucun problème. Ils peuvent se trouver dans un attroupement de sept, huit, dix joueurs et ils trouveront ce qu'il y a lieu de faire. Donc c'est intéressant, ce sont des enfants qui ont entre six et dix ans. Dans la maçonnerie, il y a aussi ces principes et, où certains éléments qui s'ajoutent, comme dans le sport et comme dans la manière où on va pratiquer nous la ..., sont le respect de l'autre. Et ça c'est inscrit, évidemment, dans la charte fondamentale de la maçonnerie. Ça se construit progressivement avec le silence, avec l'intégration. Ça se poursuit dans la véritable écoute de l'autre. Ce n'est pas de dire la phrase qu'on a envie de dire, quoique on sait bien que les frères et sœurs ensemble, il y a parfois le paraître qui reprend le dessus. Mais l'idée, le souci, la volonté du plus grand nombre c'est : j'écoute l'autre, je rebondis ou sur ce que j'en comprends de telle sorte que chacun s'est enrichi d'éléments ou a permis d'enrichir l'autre. Ce qui est intéressant c'est ce principe de respect et d'écoute et la triangulation, que certains vivent comme une contrainte. Mais je pense que c'est un bel outil qui favorise cette dynamique, cet échange, cet échange et cette créativité. Dans l'atelier où je suis aujourd'hui, on développe la triangulation dans des formes qui ne sont pas nécessairement une tenue bien stricte. Ça peut être un séminaire, ça peut être un groupe de travail où sur une thématique on a envie d'aller plus loin parce que ce n'est pas évident dans une tenue ordinaire. Mais on pratique

cette triangulation avec parfois un élément qu'on se transmet et qui renforce cet échange et cette volonté de construire, de construire ensemble. La deuxième particularité vient aussi de ce que, en maçonnerie, on se constitue un moment privilégié, qui est celui d'une tenue. Où on dit : elle se tient à l'abri du monde. Ce n'est pas toujours très bien compris, je trouve. On dit aussi (ça se retrouve dans la littérature) que on dépose ses métaux près du temple. Pour moi, ça veut tout simplement dire que l'on dépose le paraître, qu'on dépose à l'entrée du temple ce qui fait partie de la vie profane, c'est-à-dire : je dois m'imposer, je dois être Je, quelque part, avant d'être Nous. Pour moi, c'est ça, essentiellement. Ça ne veut pas dire qu'on ne rentre pas avec tous les acquis de la société. Donc on fait œuvre utile parce que cette société est avec nous, à l'intérieur, mais avec des cadres de fonctionnement. Le fait de déposer ses métaux à l'entrée du temple, le fait, malgré tout, de pouvoir travailler sur des thèmes peut-être sociétaux dans certains ateliers ou symbolistes, symboliques, fait en sorte que on a la base pour pouvoir créer ces émergences sociétales. Je m'explique : si nous avons un échange en triangulation, dans le respect de l'autre, cet échange qui se construit, surtout dans les ateliers symbolistes, nous offre un élément supplémentaire. C'est qu'on échange et on ne construit pas directement sur : « je suis d'accord avec toi, c'est telle chose », mais au travers d'un symbole - qui est un élément de renforcement de la dynamique et du partage. Le symbole n'est pas quelque chose de figé, il change lui-même et il change au fur et à mesure qu'on le pratique. Donc c'est aussi un élément important de pouvoir échanger en maçonnerie au travers de symboles qui ne sont pas une abstraction de la réalité, mais qui permettent d'échanger, de solidifier à un moment donné pour pouvoir retourner dans la société. Et ce n'est pas parce qu'on dit : à la sortie du temple que tout ce qui s'est dit dans le temple reste dans le temple, parce qu'on se met plus à nu que dans la société, très bien, mais on en ressort pour, à nouveau, nourrir et se nourrir dans la société. Et donc cette dynamique d'échange reconstruit cette double capacité que, je pense, on retrouve dans les pratiques d'origine asiatique, où on s'abstrait pour rentrer davantage en soi, mais ensuite pour échanger avec l'environnement. On le retrouve aussi dans cette pratique maçonnique, me semble-t-il.

E. : Dans la première partie, des idées sont revenues : interaction, faire circuler...

A. : « Faire circuler » et « interaction ». Peut-être interaction d'abord. Ce que je remarque dans beaucoup d'organisations privées et publiques, c'est la chape de la hiérarchie, de la tradition (réelle ou pas : « on a toujours fait comme ça... ») : c'est la mission telle qu'elle est. Et donc on part sur quelque chose qui n'est pas du réel, paradoxalement. Alors que, quand on est en interaction, on dépasse ce que l'on prend pour le permis ou l'interdit. Et

on se retrouve dans une démarche où, finalement, « que voulons-nous faire ensemble, à quoi servons-nous, quelle est notre vision pour demain ? » Mais une vision partagée (ou davantage partagée - ne soyons pas idylliques) et on se dit à un moment donné : je sens mieux et je sais mieux en quoi je peux contribuer à cette vision et à cette mission commune et à ces objectifs. Et cette interaction est nécessaire pour se frotter, pour échanger, pour permettre à chacun par ses mots, par son ressenti, d'être dans un projet commun et de voir sa part dans ce projet, et surtout d'être capable de contribuer parce que ce qu'on a pensé se confronte aussi à la réalité et la réalité n'est jamais tout à fait où on le pensait. J'aime bien cette expression qui dit le chemin se fait en marchant. Pour faire cela, il faut effectivement qu'on ait cet échange, cette interactivité. Sur un voilier, si on n'a pas construit l'esprit d'équipe, si on ne sait pas en quoi on peut avoir confiance en l'un ou l'autre, si un simple regard, un simple geste n'est pas compris et partagé, s'il n'y a pas les moments de débriefing qui permettent de consolider, jamais le voilier n'arrivera. Et c'est ce qu'on peut transposer dans ce concept-là aussi.

E. : Un mot qui revient dans les diverses expériences, c'est le mot « émergence »...

A. : Une fois encore la filiation à Edgar Morin se retrouve là... J'aime bien cette notion d'émergence, parce que, et ça n'a rien de fantastique, on est toujours dans la matérialité. Personnellement, je pense que l'information préexiste et qu'elle est disponible en tant que telle. C'est moins évident à montrer aujourd'hui, mais on voit que des recherches, des initiatives peuvent être prises à différents endroits de la planète, au même moment ou dans des circonstances analogues. Ça n'a rien de mystérieux, mais je pense simplement on s'est trouvé là dans des contextes où on a été capable de saisir une information préexistante ou disponible en tout cas. Et donc notre approche est véritablement de doter les organisations, les groupes et même les individus de cette capacité d'inter-échange avec l'environnement et avec les autres, pour justement créer les conditions où il y a cette émergence. Je vais comparer cela à un quatre-quarts. Je ne suis pas très doué en cuisine, mais l'émergence peut se retrouver par là. Parce qu'il y a un saut qualitatif aussi, il n'y a pas seulement saisir l'information, mais saisir l'information pour la mettre en action et en développement. Et le quatre-quarts est un peu ça, finalement. Si on prend les quatre composants d'un quatre-quarts, ça ne va pas être terrible à manger. Le fait déjà de prendre un fouet et de mélanger les quatre éléments, ça constitue une pâte dans laquelle on plongerait bien le doigt pour aller goûter, ce qui veut dire qu'on a agité déjà les choses, on a fait se frotter les éléments et ils forment déjà une composante plus intéressante. Le fait de le chauffer fait que l'on passe un seuil de qualité supérieure. Et l'émergence, c'est le quatre-quarts

qui en ressort. Et c'est un peu l'image d'une organisation : chacun fait son boulot sans qu'il y ait interaction, chacun perpétuera ce travail. Et le jour où il disparaîtra, la personne suivante prendra la place. Mais ce ne sera jamais que la reproduction d'une même chose. A partir du moment où il y a interaction, on s'ouvre potentiellement davantage au monde et à l'environnement d'une manière générale et aux capacités des uns et des autres. Et donc on crée les conditions de cette émergence.

E. : Vous, Armand, dans vos différentes pratiques, l'organisation, le coaching en rugby et dans la pratique initiatique, dans chacune est-ce que vous auriez une expérience particulière de votre vécu, ou sentir, revivre un moment créatif et dire : ce que vous avez vécu à ce moment-là ...

A. : En organisation, il y en a eu. Je dois rassembler mes souvenirs. C'est parfois plus fugace parce qu'on est moins présent que dans les deux autres, mais il y a de ces moments où c'est à la fois un plaisir intellectuel et physique en même temps. On ressent les deux. Moi, je le ressens au niveau du ventre. Et en même temps, et c'est ce qui manque, notamment dans les organisations (il faut être attentif), c'est que quelque chose peut être plus fort. Quand véritablement on a progressé, on a l'impression de se retrouver un peu comme le marathonien au trentième kilomètre. Cet effet de la dopamine qui transcende - il est arrivé que des groupes continuent pendant trois, quatre heures le travail, parce qu'il y a cette capacité à se dépasser -. On sort et on est heureux de ce qui a été fait. Je ne pourrais pas caractériser une réunion particulière, mais je l'ai vécu plusieurs fois et même parfois dans des séances de formation. Je me souviens de l'avoir fait en matière d'environnement où, à un moment donné, je m'étais retrouvé avec un groupe de plus de quatre-vingt personnes. On a fait des mini-groupes et je suis passé d'un groupe à l'autre. Il y a eu ce moment aussi où les gens étaient vraiment pris dans leur sujet et se dépassaient eux-mêmes et en tout cas ce qu'ils pensaient pouvoir faire.

C'est peut-être plus clair ou plus prégnant dans les expériences sportives, notamment le rugby qui est un sport qu'on ne peut vraiment pas pratiquer seul (au football, on peut encore faire un peu sa vedette, mais au rugby je défie quiconque de pouvoir tenir quatre-vingt minutes en ne pensant pas aux autres). Là, j'ai eu des cas où (souvent avec des adolescents, parce qu'il n'y a pas de réticences dans leur manière de faire) j'ai fait par exemple des essais d'échauffement et notamment dans des périodes relativement froides. J'ai pratiqué avec eux le salut au soleil, comme seul échauffement. Il y a quelque chose qui dépasse le groupe aussi. On l'a fait en match. Les adversaires nous regardaient en pensant : qu'est-ce que c'est ces hurluberlus qui montent sur le terrain ? Ils marquaient

dans les cinq premières minutes du jeu, ce qu'on avait rarement, mais il y a quelque chose qui unit le groupe et qui est quasiment tangible. Moi je le sentais, je sentais qu'il y avait quelque chose au-dessus du groupe. C'est difficilement explicable, mais il y a les individus dans le groupe et il y a une force qui est au-delà, qui ne doit donc pas nécessairement s'exprimer au travers d'un échauffement bien viril. Il y a moyen de le faire en étant en mouvement, mais ce n'est pas l'intensité du mouvement ou sa brutalité qui fait que le groupe est plus fort. On peut vraiment avoir une approche qui mixte cette mise en condition physique associée à ce projet commun et à cette écoute renforcée et qui fait que le physique est encore plus ramassé, plus dense.

Alors en maçonnerie, je vais prendre le témoignage de notre Vénérable actuel, qui rentré en même temps que moi. Nous avons une longue connaissance des uns et des autres et il m'a succédé comme Vénérable. Et je lui avais dit : apprends tes textes par cœur, mais pas pour ânonner, mais parce que quand tu les as appris, pour les apprendre tu t'es mis dans un contexte. Tu as dû te mettre dans une situation qui te permette d'être à l'aise, en te disant : je me suis concentré au mieux pour apprendre les textes et donc pour les restituer. Cette démarche-là est une démarche qui, lors de la restitution, est d'une autre nature que ceux qui, simplement, lisent des textes ou récitent. Et un jour, il me dit lors d'une fermeture d'une tenue ordinaire (c'était la première fois qu'il allait clôturer en disant le texte dans la chaîne d'union) « je voyais les visages qui étaient différents ». Lui, en retournant s'asseoir, m'a dit : « Aujourd'hui j'ai vécu la différence ». Et je pense que nous avons tous vécu une initiation, par exemple lors d'une réception de compagnon, et surtout l'élévation à la maîtrise où il y a des expériences. Sans révéler le contenu, je ne devrais pas dire « expériences » parce que ça paraîtrait surnaturel, mais il y a un partage, dans une élévation, qui se vit physiquement et on sent que le candidat lui-même a vécu quelque chose de profond, quand il y a cette capacité à restituer un moment particulier. C'est une forme d'émergence, qui n'est pas au service des participants, mais qui est véritablement au service de celui qui est élevé à la maîtrise. Et pour les échanges qu'on a après, quand c'est réussi, il y a véritablement cette double démarche intellectuelle et physique qui est propre à chacun, mais qu'on est capable de partager.

E. : En parlant d'élévation à la maîtrise, des expériences...

A. : On vit dans les initiations à différents niveaux, mais celui qui la vit, c'est un nouveau soi-même qui apparaît au travers de la démarche. Il y a toute une symbolique autour. Cette symbolique n'est pas inutile mais n'est pas nécessaire. On la trouve dans d'autres conditions, dans d'autres cadres, mais elle revient fondamentalement au fait que l'homme

ou la femme doit pouvoir renaître à soi, vivre sa renaissance. Ça n'a rien d'impossible, c'est véritablement se revisiter soi-même. L'initiation et l'élévation sont deux moments où la renaissance est un élément important. Et le fait qu'un candidat le vit comme profane, il le vit déjà comme maçon à l'élévation. Mais le fait qu'on lui crée ce cadre dans lequel il peut être à lui-même et vivre les éléments des symboles qu'il a autour de lui, mais de les vivre par rapport à cette expérience de mort et de renaissance, qui est soi-même, qui est les autres, etc., ça crée les conditions du progrès. Certains n'y arriveront peut-être jamais, et ce n'est pas nécessairement parce qu'on aurait mal mené ce rituel, mais quand on le mène bien, on crée des conditions vraiment intéressantes. Et je dirais que je plaide pour qu'il y ait des séminaires après. Parce que le fait de pouvoir partager avec les autres, de pouvoir échanger, c'est, en tant que maçon et en tant que citoyen du monde, de se mettre davantage dans des conditions de pouvoir continuer son propre perfectionnement, pour pouvoir être davantage dans la vie sociale, dans la vie profane, d'être contributeur de progrès, de plus de sérénité, d'écoute et d'échange dont on a sérieusement besoin dans le monde profane, mais parfois aussi dans le monde maçonnique ou dans le monde sportif.

E. : Une dernière idée par rapport à cette expérience créative ?

A. : Peut-être un élément qu'on n'a pas abordé : celui d'être observateur et acteur dans la créativité. Aussi au travers des pratiques du type taichi, reiki et autres, il y a de ça aussi un petit peu. En maçonnerie, on le dit, vous êtes initié, avant de pouvoir être reçu, avant de pouvoir être élevé à la maîtrise et plus tard, si certains le souhaitent, dans des grades de perfection, il faut chaque fois avoir revu le rituel par lequel on est passé. Encore hier j'avais le témoignage de frères qui voyaient une initiation à un degré qu'ils avaient vécu l'année précédente et qui disaient « C'est quand même intéressant, je n'avais pas tout compris, je n'avais pas vu cela ! ». Ça pourrait prêter à sourire, mais c'est intéressant parce que d'abord c'est pour moi la démonstration que ces frères ne se sont pas plongés simplement dans des livres pour dire « qu'est-ce que j'aurais dû comprendre », mais le vivent par eux-mêmes et que l'observation, dans un deuxième temps, c'est cette possibilité, de manière plus sereine et partagée, de pouvoir revoir. Ensuite les séminaires peuvent contribuer à enrichir. Et ça peut se prolonger avec une nouvelle inversion « observateur-acteur », notamment lorsqu'on a des fonctions dans un atelier, et plus particulièrement, je le dis à chacun de ceux qui ont été initiés ou qui évoluent vers plus de prise en charge du fonctionnement de leur atelier : « Pensez quand même à la fonction de maître des cérémonies ». C'est celui qui est le plus exposé : il a très peu de texte, il doit connaître toute la scénographie, mais il a là une matière extraordinaire. On a l'impression d'être

dans la matière en même temps et d'observateur, on devient acteur. Et pour bien réussir il faut être énormément en empathie avec l'ensemble des autres acteurs mais aussi des sœurs et des frères qui sont présents parce qu'on crée aussi les conditions d'une émergence. On dirait en maçonnerie, les conditions d'un égrégoire.

15. Entretien avec Almaga

E. : Bonjour, Almaga, pourriez-vous me parler de votre vécu de l'expérience créative dans vos pratiques, dans vos arts ?

A. : Oui. Il s'agit de la création en tant qu'acte de la création. Ou alors création, aussi, c'est un processus. C'est un processus qui commence on ne sait pas quand, mais en tout cas il surgit à certains moments. Je ne cherche pas à savoir quand la création commence ou va commencer parce que cela ne marche pas. Mais je me prépare certainement, inconsciemment, pour réaliser telle ou telle vision (vision, on peut dire projection de mon inconscient, ou de mes attirances, ou de mes intérêts pour la réalité, pour la nature, ou pour la complexité des choses). En permanence je suis en service. A cause de cela, ça peut prendre des années avant que je commence. Et c'est quand j'ai réuni - quand se sont réunis les éléments nécessaires eux-mêmes -, que je sens qu'ils me demandent de « faire la fête » ensemble. J'appelle ça l'inspiration, ce moment où je peux commencer vraiment la réalisation. Je vis très près de mon inconscience, c'est-à-dire de ma nature et cette nature m'offre des cadeaux. Ce sont des indications. On peut dire qu'elles me communiquent des infos de ce que normalement je ne pourrais pas savoir. Je m'en sers sans faire une théorie. Il s'agit d'un savoir qui vient de la pratique des matières et cette pratique que je pratique par tous mes sens. En plus, je suis un scanner très, très performant qui livre dans ma mémoire les images ciblées par ces visions à réaliser. Donc, c'est un ensemble de facteurs qui me préparent à l'acte créatif. Aussi évidemment les années d'études, les observations, surtout observation de la nature, des phénomènes de la nature, ont eu et ont toujours un énorme impact sur le choix de mes projets. C'est toujours la nature qui m'inspire et c'est elle qui me livre les forces nécessaires pour réaliser les œuvres. L'acte créatif lui-même est complexe et, si le moment est juste, il ne demande pas d'énormes efforts. Les efforts dépendent souvent des situations dans lesquelles je travaille. Ce qui est primordial dans l'acte créatif, c'est de tenir la cadence. Le rythme ou la fréquence propre, comme celle de mon cœur. Ce rythme maintient les conditions d'ensemble. Il déplace, il avance les éléments indispensables et les porte dans des courants qui dessinent les structures. Par exemple, j'ai travaillé sur - c'était une expérience assez unique - une toile, donc une peinture, d'un très, très grand format, environ 17 m sur 6,50 m que j'ai réalisée dans des conditions difficiles, dans un hangar. Je travaillais par terre, j'ai pu déployer cette toile par terre. J'ai choisi cette configuration parce qu'elle me permettait d'être dedans, entièrement. J'ai voulu avoir cette expérience de me trouver dans la couleur, dans la peinture. Je ne suis pas petite mais je ne suis pas grande, mais quand même, là, ça

dépassait les possibilités de mon geste qui, dans d'autres peintures, étaient maintenues dans le cadre du tableau, dans ses dimensions. Tandis que là, c'était vraiment une expérience nouvelle parce que j'ai dû trouver une autre solution pour ce geste qui doit quand même aller au-delà de toutes les limites. Le sujet, le thème du tableau, c'était « le feu ». Comme je suis toujours très attirée par tout ce qui concerne les éléments fondamentaux, là c'était le feu. Et il s'agissait pour moi de vraiment, par la même occasion, de faire cette peinture et toutes les études que j'ai faites avant, au moment de l'acte créatif, de me surprendre dans un certain sens et de savoir, non en tant que défi mais en tant que comportement dans le tableau, voir les choses se réaliser. Ce que j'ai fait. Pas en un jour. Mais ça a duré quand même à peu près deux mois. Et alors, justement, pourquoi j'ai parlé de cette cadence ? Parce que pendant ces deux mois j'ai dû maintenir la cadence. Je n'ai jamais abandonné et ce n'était pas difficile. Je parle de cadence, de ce qui vous mène à agir dans le tableau. Alors sur la toile, mes mains qui glissent, touchent, frottent, elles manœuvrent. Elles manœuvrent dans un rythme, une fréquence aussi propre à elles-mêmes. C'est-à-dire que chaque partie de mon corps agit, ondule, si vous voulez, a ces ondulations qui émettent des sons différents. Pendant ce travail je me suis rendu compte de ça, que ce ne sont pas seulement les couleurs, les éléments extérieurs que j'amène vers la toile et que je déploie, qui ont eux-mêmes leurs propres qualités, mais c'étaient mes gestes et pas uniquement les gestes de mes mains qui touchent le tableau, mais tout mon corps y était pris, dedans. Il ne s'agissait pas de s'exprimer, ce n'était pas ça. Il communiquait sa sonorité dans un certain sens. Comme j'agis globalement, cela était évidemment assez maintenu dans l'ensemble, parce que j'agis de tous les côtés, progressivement, à la fois. C'est-à-dire que je ne suis pas sur une partie du tableau sans, même en moins d'une minute, être sur l'autre. Donc je me déplace. Parce que je sens sans arrêt cet espace dans lequel les choses doivent jouer. Donc un geste appelle le geste suivant. Chaque touche révèle une possibilité que, moi, j'assume directement dans une direction qui est toujours adéquate quand on est dans cet état. J'anticipe régulièrement en maintenant cette cadence, inconsciemment, pour lancer toutes les actions. Les images de ma mémoire émergent. Par exemple : elles limitent le bord d'une ombre sur un corps. Le mouvement des branches d'arbre ou d'un champ d'herbe, une colline, une lumière dans une flaque d'eau, les traces de lumière, de fumée. Ce sont des images qui ne sont pas du tout les mêmes du thème, comme ici, par exemple, du feu. Non, il s'agit d'images totalement autres, qui viennent de tout notre espace, de toute notre situation et conditions. Mais non, elles sont vraiment nécessaires parce que ce sont elles qui prêtent quelque chose à cette réalisation finale. Je pense que je les transmets, qui ne sont pas visibles, mais quand même ces éléments

contribuent aussi. C'est tout un ensemble de mémoire qui est engagé aussi. Et ces images, justement, m'offrent des formes. Je prépare mes couleurs d'avance, dans des pots. Je les dépose ou je les verse sur la toile. Ils se rencontrent et je les pousse à se lier, à s'unir, à se manifester, parfois en solo, momentanément et qui continuent par d'autres formes, d'autres profondeurs. Tout chante juste comme dans un chœur. Même que chaque couleur a sa propre voix. Et cela, dans l'ensemble, fait surgir, au fur et à mesure que j'avance, une voix. Et cette voix qui se transmet, qui se projette vers l'extérieur de la toile, qui est déjà en dehors de moi, qui est « entre » ces éléments. Je me trouve vraiment, quand je crée, dans une situation... dans l'entre. De l'autre côté de la convergence, j'appelle ça. C'est hors de moi, via, dans la toile et dans le regard des autres. Je suis dégagée totalement de la subjectivité. Tout est simple, c'est un passage, c'est un ultime instant vers l'autre, dans l'autre qui est le tout humain. Toute nature. L'ensemble est synchronisé dans la relativité de l'espace-temps. C'est-à-dire dans la relativité des dimensions. C'est quelque chose que j'ai découvert lors de l'acte créatif. Cette relativité des dimensions. Dans le tableau, c'était quelque chose de peut-être moins évident et lors de cette création où j'étais vraiment « dans » le tableau, j'étais en même temps projetée, par ce tableau et par mes gestes, de l'autre côté des convergences. Dans mes tableaux, je ne suis jamais dans la composition centrale. Tous mes tableaux ont une composition centrifuge. Ce qui fait qu'ils suggèrent une immensité de l'espace. D'ailleurs, j'avais fait une exposition où l'architecte de l'exposition a mis mes tableaux l'un à côté de l'autre et ça fait un espace, en continu. Et ça fait un espace très cohérent d'ailleurs. Pour moi c'était assez étonnant, parce que ça a fait un énorme tableau d'un coup, comme ça, très puissant. Parce qu'il n'y avait pas de limite, finalement, dans le tableau. On pourrait le considérer comme « faute » de composition, mais ce n'est pas vrai. Parce que, aussi immense soit cette toile que j'avais faite, qui avait 100 m², ce tableau avait une composition très stricte. Pas composition de formes délimitées, etc., mais dans le mouvement. Dans le mouvement de couleurs et de tout ce qui apparaissait comme profondeur, valeur de la lumière, etc. C'était vraiment maintenu par une prise au départ, par une structure de départ, ce qui pouvait projeter à l'extérieur cette image, cette composition : elle pouvait continuer, mais continuer comme ça et pas autrement. Ça veut dire : mon écriture était là et ce qui se passe après, dans l'imaginaire de l'autre qui regarde, est quand même toujours suggéré par cette écriture. On pourrait dire aussi par cette « carte » que j'ai conçue au départ. Même si ce bord de la toile n'arrête pas les mouvements, ils sont tellement bien suggérés qu'on sait encore comment ils vont continuer. Donc ça se tient très bien ensemble.

Quand je parle de cette relativité de l'espace-temps, de ce phénomène de relativité des

dimensions, c'est quelque chose que j'ai éprouvé plusieurs fois. Et c'est probablement à cause de ça que j'ai commencé à faire des sculptures, que j'appelle Orviadan. Et justement lors de la création de mes premiers Orviadan, au départ de ma quête, déjà je me sentais étrangement amenée dans une sorte d'intemporalité. Curieusement, le temps s'arrête, mais le mouvement continue. Ces œuvres, j'en ai fait plusieurs, ce sont des œuvres monumentales. C'était vraiment une expérience des dimensions. Et j'ai réussi, lors de la création, de l'agencement et de la composition des éléments - c'est une sculpture -, mais je ne taille pas des blocs de pierre, je ne coule pas de blocs de bronze, j'ouvre l'acier pour montrer d'autres possibilités du regard. Ainsi je fais voir au spectateur ce qui n'est pas là. Voir les volumes inquantifiables, qui se créent aussi dans son regard, dans son imaginaire. Il y a des absences, pourrait-on dire, ou on pourrait dire qu'il y a le vide. Mais dans la nature il n'y a pas de vide. Parce que tout se remplit de tout, de tout qui se déplace. Comme dans la peinture, une couche recouvre l'autre. Donc l'absence n'est jamais totale. L'absence, pour moi, est spécifique à quelqu'un qui ressent un manque. L'absence est un manque. Absence d'un désir, absence de ce qu'on a planifié, d'une réalisation... en tout cas de ce qu'on attend. Dans mes œuvres, je propose des ouvertures dans lesquelles on peut découvrir les volumes immesurables, que le spectateur, qui a vraiment expérimenté son regard pour apprécier, peut découvrir son propre imaginaire, dans son propre imaginaire. Ça veut dire que l'Orviadan n'est jamais une finalité. Dans ces sculptures, je suis terriblement située entre les éléments. Carrément et physiquement. Et cette expérience m'a appris que la relativité de la position change complètement la façon de voir le monde. Je pense que j'ai parlé un peu de l'acte de création. Mais ce que je voulais aussi éventuellement évoquer, c'est que j'ai fait une performance avec d'autres personnes. C'était une expérience nouvelle et j'ai voulu que ce ne soit pas comme un théâtre où on a répété et répété les séquences pour se présenter devant le public. Mais j'ai voulu qu'à certains moments il surgisse quelque chose que, moi, j'ai suggéré et que j'ai, dans un certain sens, inventé. Mais que ce soit porté par les autres et que cet acte de créativité se projette dans la pensée de ceux qui participent et alors que eux commencent à créer, eux aussi, spontanément. C'était dans la performance des femmes..... Everbeek, où la présence des personnes, à qui j'ai donné certains éléments à faire et j'ai réuni d'autres éléments, a permis de faire surgir un rituel tout à fait universel, de participation, d'union entre les femmes qui dessinaient ensemble sur le mur, spontanément, les formes d'elles-mêmes, d'une à l'autre. Et cette situation, à mon grand étonnement, a donné énormément d'émotion. Ces personnes étaient très émues elles-mêmes par ces gestes qu'elles avaient faits spontanément.

Mon premier mobile, c'était le centaure. La pire des choses... Mais là, j'ai connu la matière. L'autre expérience de sculpture, c'était quelque chose d'assez particulier. Au moment où j'ai commencé des sculptures j'ai fait des mobiles. Orviadan, hors via dans, « out let in » en anglais. J'ai travaillé sur... c'est toujours l'espace poétique qui est, pour moi, vraiment l'espace de mon travail, ou le but et l'intention de créer l'espace poétique. Le premier, c'était un Centaure en danse, le titre, parce que c'est parti d'un personnage d'un mythe. Donc quelque chose qui se tient très bien dans un espace poétique. Tout colle ensemble et alors là, c'est en lamelles d'acier, un travail dans des fines lamelles, mais assez larges, des bandes d'acier. C'était aussi une aventure avec la matière. Connaître cette matière qui répond, qui bouge, qui vous tape dans le visage, qu'il faut maintenir pour qu'elle ne se lance pas n'importe comment. Et qu'elle donne le son qui a son propre comportement - on appelle ça maintenant la mémoire du métal. Après ça dans cet alliage, j'ai connu très bien l'acier associé au béton, béton qui était le support des trous, des ouvertures, parce que cette sculpture, ce n'est que des trous, m'a permis de faire un autre Orviadan mobile, qui est le galop. Le galop, qui est une étude sur le mouvement très lent, je l'ai fait sur assez longtemps en étudiant le mouvement du vent, parce que c'était le hasard qui était l'élément tout à fait nécessaire de ma création. Ce hasard est mobilité et c'est vraiment quelque chose qui est essentiel dans cette sculpture. J'ai réussi à réaliser cette sculpture en plusieurs exemplaires, et chaque élément de cette sculpture bouge dans sa situation et tout le mouvement s'accorde en un ensemble qui donne l'idée du galop. Ce n'est pas le galop d'un cheval, c'est le galop d'Almaga. On peut discerner certains dessins des lamelles qui donnent la figure d'un cheval, mais comme tout bouge c'est vraiment une étude sur autre chose. Mais on m'a commandé cette sculpture en un énorme format. Et j'ai dû changer les métaux et changer les dimensions, et ça devait commencer à être une nouvelle étude, une nouvelle création, tout à fait surprenante parce que je n'avais pas encore l'expérience de ces matières-là. Donc j'ai dû m'habituer pendant quelques semaines. Et aussi travailler avec plus d'associés, ce qui, évidemment, donnait encore un autre aspect de la création. La sculpture demande toujours énormément de réflexion sur les solutions techniques. Cette problématique technique ne fait pas partie vraiment de la création pure, mais ça amène certaines connaissances qui inspirent de faire telle ou telle forme, parce que la matière, comme toutes les autres matières dans la nature, m'a toujours inspirée énormément, et elle continue à m'inspirer. Là, il y a le métal stable qui est extrêmement dur, a peu d'élongation, et que j'ai dû plier. Donc, j'ai dû faire appel à des assistants. Donc là, c'est une expérience encore supplémentaire, parce qu'il fallait gérer les autres. En plus du comportement de ce métal qui peut vous couper la tête ou

vraiment blesser, ou qu'il faut maintenir sans arrêt comme un cheval dingue, il faut gérer les autres, leur envie de faire, leur envie de participer à un acte créatif tout en ayant leurs problèmes quotidiens, leurs envies, leurs colères, leurs façons de s'exprimer influencées par le moment, c'est-à-dire utiliser telle force ou telle autre... Donc faire attention à tout. Alors on se demande à certains moments comment on peut tenir en même temps cette cadence et ce fil qui réunit le début et la fin de la création. Et je constate que c'est une difficulté de maintenir cet état en soi-même, ce que j'appelle cette cadence d'avancement. Ce n'est pas uniquement au niveau de la vitesse, mais aussi de l'utilisation de toutes ses ressources, qui fait que les choses prennent ampleur, qu'elles s'associent, qu'elles s'unissent et qu'elles chantent ensemble. C'était une expérience en plus que de la création elle-même pure, ma rencontre avec la nature des choses, des éléments de la sculpture, mais aussi cette force des autres personnes - je suis une petite femme qui a des limites à ses forces, même si je parais très forte. Mais quand même il me fallait la force des bras des hommes et cette force des bras des hommes, je dois la gérer sans arrêt. Et c'est encore un autre élément de la création qui s'est ajouté.

16. Entretien avec Marie-Thérèse Bosman

E. : Marie-Thérèse, est-ce que tu pourrais me parler de l'expérience créative, dans ta pratique, dans ton art ou dans tes arts ?

M-T. : Je vais probablement passer de ma pratique de sage-femme vers mon expérience de femme, et vice-versa, vu que les deux sont très liés. Le plus important pour moi, ça a toujours été mon art de sage-femme. Mais il est fort probable que des liens s'imposent. Ça fait une quarantaine d'années que je m'occupe des naissances. C'est quelque part l'essence même de l'acte créatif. Pas de donner la vie, comme disent les gens en général, mais de laisser passer la vie à travers soi. Et accompagner un enfant dans cette démarche de venir au monde. Là, je parle de la maman. Mais la sage-femme, elle, va accompagner plus un changement dans l'histoire de la famille. Elle va accompagner le bébé, la maman, le père, la grand-mère, tous les acteurs qui sont là. Et on a de la naissance des vues très « feuillets télé », et c'est quelque part une tendance grandissante dans la société de vouloir standardiser l'événement. De le couler dans un moule préfabriqué où il n'y a plus de respect ni de la mère, ni de l'enfant ni de toute la vie qui se manifeste là. Qui vient d'une volonté de contrôle : il y a des peurs énormes. Depuis la nuit des temps, et je pense les femmes le sentent bien dans leur corps, la naissance c'est un événement où la vie et la mort se côtoient de très près. Et donc, elle nous confronte à cette peur atavique, ancestrale de ce qui a précédé et qui va suivre l'existence terrestre. Et il y a eu, depuis très longtemps, des rituels pour exorciser ces peurs. Ils ont disparu sous leur forme traditionnelle parce que considérés comme superstition, pas scientifiques, pas intéressants, pas efficaces, etc. Et fatalement, vu qu'il faut des rituels, il y en a d'autres qui se sont mis en place, mais qui sont présentés de manière très scientifique, très rationnelle. Quelque part avec, sous-jacent, le mythe ou la croyance au risque « zéro ». Comme s'il y avait moyen de tout maîtriser dans la vie. Et donc l'enfant est contrôlé, dépisté, mesuré, échographié depuis ses premiers jours de vie et ensuite sa croissance va être contrôlée. Il ne pourra pas dépasser une date moyenne de gestation parce qu'il y a trop de risque. Donc on va déclencher... la naissance ne pourra pas durer plus que la durée moyenne de ce qui est considéré comme normal, donc on va accélérer... la naissance elle-même va devoir se passer dans un laps de temps très limité, et donc s'il menace de dépasser, il y aura intervention... donc de plus en plus, tout est prétexte à ce que les psychologues appellent la « clinode », c'est-à-dire agir pour juguler les peurs, comme antidote à la peur de l'inconnu. Je me suis retrouvée assez rapidement dans ma vie confrontée à cette négation de l'unicité de chaque vie humaine et donc fatalement de chaque naissance. J'ai eu la

chance de pouvoir faire mes études et mes premiers pas dans le domaine à une époque où la technologie était très peu développée. J'ai connu l'émergence des premiers monitorings, des premiers capteurs de Ph, des histoires assez spectaculaires au début, entourées d'une mise en scène terrible pour utiliser ces technologies-là. Et puis, avec certaines collègues, on s'est amusé à nous exercer à utiliser la même technologie, mais de manière un peu moins mise en scène, moins spectaculaire, pour pouvoir montrer que ça pouvait rentrer dans les pratiques. Et je pense qu'on s'en est très fort mordu les doigts après parce qu'on s'est dit : « on a joué le jeu de ceux qui voulaient remplacer l'humain par la technologie », mais on a joué là-dedans pour s'en distancier assez rapidement. Et c'est ça qui nous a poussées dans l'enseignement. Donc là, on s'est retrouvées avec un défi de plus. D'abord, au départ, le défi d'accompagner chaque famille dans une histoire unique. Et puis après le défi, c'était d'accompagner chaque élève dans cette histoire unique avec sa personnalité unique. Donc, c'était une triangulation qui n'a pas été évidente à vivre tous les jours. Il fallait être doublement créatif pour pouvoir rendre la naissance aux parents et au bébé et en même temps donner suffisamment de place à l'élève pour qu'il s'approprie son type d'accompagnement, sa façon unique d'être avec les parents.

E. : Un mot est revenu « accompagner », « accompagnement »...

M-T. : J'ai déjà utilisé l'image lors d'une évaluation... Pour « accompagner » la métaphore la plus parlante, pour moi, c'est le guide de montagne qui va élaborer un projet avec des futurs alpinistes qui disent : « nous avons envie de faire la face nord de telle montagne à telle époque de l'année », et où le guide répond : « A tel moment de l'année, il faudra faire attention à ceci, à cela, il faudra prendre telle chose dans votre sac à dos ». Il connaît le terrain, il donne aux gens les idées d'équipement nécessaire pour atteindre leur but, mais ce n'est pas lui qui va décider où ils vont, ce n'est pas lui qui va faire leur sac à dos, ce n'est pas lui qui va porter le sac, ni les porter, eux. On utilise énormément dans mon métier les termes de « prise en charge ». Je l'ai encore entendu avant-hier à une journée d'étude : « prise en charge », tout le temps. Et nous sommes dans une société qui privilégie cette démarche mentale, et physique, et institutionnelle de « prendre en charge ». « Ne vous souciez de rien, ma petite dame, on s'occupe de tout. » Et effectivement c'est devenu la naissance « clé sur porte », où la femme, souvent a déjà choisi son gynéco dans le cadre de sa contraception, des années plus tôt ou des dizaines d'années plus tôt. Le gynéco dit que tout va bien, c'est lui qui va s'occuper de tout, c'est lui qui décide de la maternité, c'est lui qui décide de la date à la limite... C'est lui qui va décider des modalités pratiques. J'en ai connus, qui étaient les plus honnêtes, qui disaient clairement à la femme : « Si vous

accouchez avec moi, c'est un péridurale d'office. Si non, vous changez de gynéco...». Ou bien « avec moi, c'est telle maternité. Si non, vous changez ...». Donc ils peuvent être (ils ne le sont pas tous) extrêmement dirigistes. Et ils prennent en charge. Ce n'est pas du tout la philosophie de base de notre art de sage-femme. Nous discutons avec les gens pour savoir où ils veulent aller, quelle est la part d'eux-mêmes qu'ils peuvent mettre en jeu pour vivre une aventure, voir si leurs attentes sont réalistes, surtout dans le but de leur offrir quelque part une sécurité de base. Mais le reste du chemin, c'est eux qui vont le faire. Et il y a très longtemps, il y avait un congrès international des sages-femmes à Bruxelles et la responsable européenne à ce moment-là a clôturé son intervention, qui était très intéressante, par une dia (c'était encore l'époque des dias, pas des ordinateurs) avec l'image d'une femme, manifestement - on ne la voyait pas entièrement, pas distinctement - on voyait ses mains, qui étaient tranquillement posées sur son giron, en disant « voilà, pour moi, c'est comme ça que je voudrais voir vos mains de sages-femmes le plus souvent. C'est-à-dire tranquillement en attente, prêtes à agir, mais pas dans l'activisme forcené. Pas dans la nécessité d'agir tout le temps. » Et donc accompagner c'est être là, faire si nécessaire, et uniquement si c'est nécessaire - et ça peut prendre des formes très différentes. Accompagner, ça peut éventuellement se concrétiser par le fait de roupiller dans le fauteuil du salon pendant que le couple se débrouille avec les contractions. Il ne faut absolument pas être là et tout contrôler à chaque instant.

E. : « En attente », « prête à agir », « laisser passer »...

M-T. : C'est une disponibilité, une vigilance, mais en même temps une capacité de se retirer de la situation pour laisser le plein pouvoir aux parents. Là, on touche une des clés... Les Anglais parlent beaucoup de powerment, donc donner le pouvoir. Et ça ne peut se faire que quand le professionnel, « celui qui sait », se met à l'arrière-plan en disant « les spécialistes, c'est vous. Nous, oui, on est des experts. Mais des experts dans la théorie et on est aussi des experts parce qu'on a fait ce chemin avec plein de gens, beaucoup de fois. Mais on sait que chaque histoire est unique. Donc les spécialistes de cette histoire, c'est vous et personne d'autre. »

E. : « On l'a fait des tas de fois », et donc peut-être ici, une expérience particulière d'un accompagnement, qui est typique de la façon dont tu conçois. Quel a été ton vécu à ce moment-là ? Donc dans cette situation particulière, comment tu as vécu cette expérience d'« accompagnement réussi » ?

M-T. : C'est le fait que je ne me posais aucune question, que tout coulait de source. Ce

n'était pas du tout facile, mais en même temps c'était une évidence. Plus de question à se poser, pas d'hésitation, juste le fait que ça coulait de source. Comme si quelque chose d'autre que ma raison ou mes connaissances ou mon savoir avait pris la place. Où j'étais tellement en phase avec toutes les personnes qui étaient là : il y avait le bébé, qui n'était pas encore né, mais disons qu'à travers nos mains et la paroi du ventre, il y a déjà une communication, on peut sentir sa vitalité, sa fatigue, son énervement. Ce sont des choses qu'on peut percevoir, il n'est pas si loin que ça, cet enfant ! Il est à trois centimètres sous ta paume. Au bout d'un certain temps tu peux déjà avoir un lien avec lui, qui dépasse l'entendement, la raison (il y a beaucoup de gens qui vont se moquer de ça, mais pour moi c'est une réalité). Et puis un lien avec la mère, avec l'élève, avec le père (et ça c'était très dur), mais malgré tout il y avait ce lien, ou tout en étant une situation très complexe, il y avait comme un jeu d'équilibriste entre tous les partenaires, où les choses se faisaient. Et ce n'est qu'après, quand ça s'est terminé, bien terminé, quand il y a eu du recul, du temps pour débriefer, que me suis rendu compte que certaines interventions, certaines paroles, avaient été pertinentes. On ne le savait pas au moment même, ce n'est qu'après que je m'en suis rendu compte. Au-delà des émotions, aussi, je crois que c'est un élément... Dans cet état-là, même avec des petits mouvements d'humeur, il y a un très grand calme de base. On n'est plus dans les remous. On est dans l'œil du cyclone à ce moment-là.

E. : « Dans cet état-là »...

M-T. : Quand on fait avec la situation, avec les autres, avec l'événement, avec les difficultés... Certains vont appeler ça concentration, mais pour moi c'est encore autre chose. Concentration, c'est quelque part quelque chose de volontaire, non ? Tandis que là, le terme « unité » me parle plus que « concentration ». Et je pense que ça vient du fait que, quelque part, l'ego, au sens restreint du terme, s'efface pour justement se laisser traverser par les choses, ne plus les vouloir, les diriger, les contrôler, les diriger, mais rentrer dedans, « faire avec », comme on dit à Bruxelles...

E. : Lien, couler, unité, ...

M-T. : Ça me parle moins... Ça me fait plus penser à ma pratique de l'aquarelle. Tu as du papier, des pigments, de l'eau, tu as des pinceaux. Tu as éventuellement une idée plus ou moins nette de ce que tu voudrais transcrire. Ou figurer ou matérialiser. Ton papier n'est pas toujours le même, il réagit aux conditions atmosphériques. Tes pigments, en fonction de ce que c'est un fond de godet déjà très sec ou que ça sort du tube, et ça se comporte différemment. Ton eau aussi n'est pas toujours prévisible. Donc tu vas avoir là

des fusions, des coulées, des trucs que tu ne prévois pas, mais qui peuvent te parler et avec lesquelles tu peux interagir. Et à la fin, quand c'est réussi, c'est un beau mélange entre ce qui se fait et ce que tu en as fait. Donc quelque chose qui ne t'appartient pas, mais que tu peux canaliser. Mais tu ne peux pas diriger.

E. : D'autres choses ?

M-T. : Il faut une certaine somme de techniques nécessaires, mais ça ne suffit sûrement pas. Ce qui a été intégré à ce niveau-là prendra sa place dans l'événement sans que tu t'en rendes compte.

La tendance actuelle à formater, tout contrôler de la naissance, est une manière de tuer la créativité des gens et peut-être d'abord des femmes justement qui, traditionnellement à travers l'expérience initiatique de la naissance, découvraient leur pouvoir, leur puissance et ce n'est peut-être pas quelque chose qui arrange.

17. Entretien avec Claire Delannoy

C. : (Commencement abrupt)...Ce que tu dis sur les couleurs, Deleuze en parle dans un cd. Comme il dit, s'il prend Van Gogh, ... il n'avait pas trouvé son champ de... Mais c'est une valeur de travail, pour reprendre ce qu'il disait, et de l'expérience et du temps pour arriver à trouver sa couleur ou son style, ou son expression. Mais ça ne vient pas comme ça parce que, particulièrement en France, on a l'impression que le talent est inné, que c'est une espèce de spontanéité pour l'écriture, je dis bien. Parce que pour la peinture je sais qu'il faut avoir fait les beaux-arts, il faut avoir accumulé de l'expérience, mais pour l'écriture ça peut être un jaillissement, un cri... sans travail. Et d'ailleurs je peux mêler les deux, mon expérience d'écrivain et mon expérience d'éditrice, parce que lorsque... par des gens, parce que j'ai publié tardivement un premier roman, qu'il y en a dix ou quinze derrière que je n'ai jamais montrés à personne, je me suis retrouvée sélectionnée avec des premiers romans de jeunes de vingt ans. Et c'était trop drôle parce que j'étais avec eux. Moi, j'avais cinquante ans. Et ils me disaient « tu as mis combien de temps pour l'écrire ? » Moi, ça m'amusait, parce que eux, ils découvraient les mots, le jeu des mots, la subtilité du langage, la subtilité, la fluidité du style. Comment peut-on écrire les choses ? Ecrire les choses, les dire et les penser, c'est tout un art. Donc eux, ils faisaient leurs balbutiements. Hier, par exemple, je recevais un écrivain à qui j'ai fait un joli cadeau de Noël. Je lui ai dit : « Je vous signe un contrat et je vous l'envoie ». Alors la femme, au bout du film, forcément, un premier roman d'une dame qui avait quand même un certain âge, plus de cinquante ans, mais quand même, et elle est psychiatre, qui depuis l'enfance aime la Russie et le grand Nord. Elle voyage dans le grand Nord. Et elle a mis sept ans à écrire son roman. Et pour écrire ce roman, elle a appris le russe. Je l'ai appris sur son répondeur, son répondeur me parlait en français et dans un russe impeccable. Ça veut dire qu'elle le pratique, tu ne laisses pas sur ton répondeur...quand tu as vingt ans peut-être, mais quand tu as cinquante-quatre ans et que tu es pédopsychiatre, tu ne vas pas t'amuser à mettre une langue que tu ne maîtrises pas. C'était étrange, et elle me dit : « oui, je l'ai appris à Langues O - et elle le parle parfaitement - pour écrire ce roman. Et elle était amusante parce que, comme c'est une femme d'un certain âge, qui a une spécialité qui est la psychiatrie, qui est donc bien organisée, elle disait combien ça lui avait pris de temps pour le style. C'était difficile et je ne pouvais pas lui dire ce que je sais parce qu'on ne peut pas dire ça aux primo arrivants. C'est que, effectivement, c'est tout un monde. Moi, je ne prétendrais pas exercer la médecine sans avoir fait sept années d'études, parce qu'en troisième année, je ne savais rien. C'est ça aussi qui est amusant, les gens te disent tout benoîtement,

naïvement : « c'est difficile » ; comme si ce n'était pas simplement eux, comme si c'était une expérience que chacun devrait avoir... Moi qui manie la langue tous les jours, du soir au matin, qui n'arrête pas d'écrire, cette chose-là a une fluidité. Donc, quand un gamin qui venait de publier un roman, tu vois, des romans d'apprentissage. Après le bac tu t'en vas, tu vas à Londres, et donc il était allé travailler dans un magasin de pizzas, un Pizza Hut, un magasin de hamburgers... Il raconte ça sur un mode... comme un gamin te raconte ça. Tu avais toute cette fraîcheur, la fraîcheur est amusante, est charmante, est intéressante. Mais d'un seul coup il n'arrivait pas à comprendre... « J'en ai bavé, j'en ai bavé ». C'était drôle ! Que chacun croit que, en écriture, que sa propre expérience, les autres ont la même. Comme si tout le monde était neuf. Il y a ceux qui pensent et qui pensent encore. Il y en a - et d'ailleurs on se trompe là-dessus, parce qu'on croit, c'est une sorte de boutade, qui a malheureusement un peu de vrai, qu'il y aurait plus de gens qui écrivent que de gens qui lisent. Dans notre société en même temps égoïste et narcissique et désespérée et un peu traumatisée, c'est vrai que les gens ont besoin, par le verbe, d'essayer de revivre un certain nombre de choses. Et des fois, ils ne pensent pas qu'on taille les instruments. Dans mon petit livre que j'avais écrit et qui s'appelait « Lettre à un jeune écrivain », je reprenais ce que disait un écrivain populaire, Stephen King, qui expliquait qu'il fallait sa boîte à outils, qu'il avait sa boîte à outils, comme un plombier, comme un chirurgien, je ne sais pas, et qu'il fallait avoir l'habitude de la manier. Si tu as une boîte à outils, ça veut dire que c'est de l'artisanat, il peut y avoir du talent, mais que tout artisanat demande un apprentissage, et l'apprentissage, c'est lire. C'est vrai que les gens qui écrivent sont des grands lecteurs, des grands amateurs de littérature.

E. : Et toi, Claire, quel est ton vécu de l'expérience créative, en tant qu'auteure ?

C. : Je vais commencer par une anecdote : Je suis allée à un colloque, pour un écrivain que j'aime beaucoup, qui est un peu méconnu - elle était très connue il y a une quarantaine d'années -, qui s'appelle Catherine Paysan, et je suis allée à un colloque international ... C'était très intéressant, pour un roman qu'elle a écrit qui s'appelle « L'amour, là-bas en Allemagne » où elle parle non seulement sur le « je », non seulement de l'écrivain, mais de la narratrice. Elle est arrivée en 46 à Spire. Elle avait vingt-deux ans et elle devait enseigner à des gamins du même âge qu'elle, dans cette Allemagne vaincue, qui portaient encore des habits de la Wehrmacht, et qui, six mois plus tôt, l'auraient tuée si elle s'était trouvée face à eux. Dans ce colloque franco-allemand, c'était intéressant, parce qu'on était tous des gens nés bien après la guerre, à pouvoir parler de cela, du nazisme. D'accord c'étaient des universitaires, mais ce n'est pas encore... Ce n'est pas si loin. Donc il y un

pasteur suisse, anabaptiste (je ne connaissais pas les anabaptistes suisses) qui connaissait très bien Catherine, parce qu'elle avait vécu dans le Jura suisse. Et elle avait fait un livre sur le Jura suisse, et qui commence à nous parler de son œuvre, etc. Et puis in fine il arrive, d'une manière très « prêche », prêche intelligente, émouvante même, à dire que si elle avait réglé ses problèmes, elle n'écrit pas. Et Catherine, une femme de quatre-vingt ans, dit : « C'est vrai », parce que c'est une femme honnête. C'est-à-dire : « Si elle était pacifiée, elle n'écrit pas. » Ca, je peux te dire que c'est vrai et pas vrai. C'est « ni, ni ». Pourquoi c'est vrai ? Parce que c'est vrai qu'écrire, ça veut dire que quand même, on est à la recherche de quelque chose qui nous échappe. Et c'est par l'écriture qu'on va le trouver. De même que n'importe quelle création : on est en quête de quelque chose. Et on a cet ustensile qui est l'écriture, la peinture, pour pouvoir l'exprimer. Et nous, on est toujours, les créateurs, des chercheurs. Mais où je n'étais pas d'accord avec lui, c'est quand je me suis dit : ce mec-là, il ne sait pas ce que c'est que l'écriture. Il ne sait pas ce que c'est que la création. D'un point de vue de pasteur, il a raison. Ou du psy ou du pédagogue, mais pas du point de vue du créateur parce qu'il ne sait pas ce que c'est que la jouissance de la création. Il ne sait pas ce que c'est que l'acte de jouissance de l'acte créateur. Et cette jouissance-là, elle n'est pas parlée, elle est indicible. Elle est au cœur de l'acte. C'est comme si c'était indécent, obscène, d'en parler. Obscène dans le sens de « mettre sur la scène ». Tu ne peux pas représenter le mouvement intérieur qui est celui de « Allez, hop, j'y vais, je me lance » des grands mystiques. Il y a quelque chose de... Sainte Thérèse d'Avila qui est dans le ravissement. Et ça, c'est quelque chose (les grands mystiques peuvent en parler, encore que j'ai appris dernièrement que Sainte Thérèse ne l'avait pas fait volontairement, que c'est son directeur spirituel qui le lui avait demandé, elle ne l'aurait pas fait elle-même) cette jouissance de l'acte, c'est-à-dire « hic et nunc ». C'est ça les mystiques, là et pas ailleurs, dans ce présent et dans ce lieu-ci. Il n'y a rien d'autre. Et là tu remplis pleinement ton contrat quand tu écris. Il n'y a plus que ça. Il y a ce geste - tu parlais de calligraphie -, il y a ce geste. Les gens ne comprennent pas pourquoi, ils me voient toujours écrire à la main. Avec la machine, là, tu tapes, ce sont les doigts, mais moi j'ai besoin que mon corps suive. J'aime l'acte, du lien du papier, du crayon ; et toi tu en es le médiateur et pas cette espèce de truc binaire. C'est le mouvement. Je le vois comme du Tai Chi, tu vois ? Qui t'emporte dans le présent et dans le lieu même de la page. C'est-à-dire que la page t'enferme, cet A4, sur laquelle tout le monde travaille. Il y a des gens encore qui font comme moi, mais la plupart des gens s'y sont mis. Mais moi je ne peux pas, j'ai besoin d'avoir cette valeur. C'est un acte physique, pour moi. C'est physique comme la peinture. Je peins (moi qui suis nulle en peinture, je ne sais pas

dessiner un chat, ne sais pas dessiner un chien, mais je n'ai jamais essayé de dessiner un chien). Tu ne peux pas savoir à quel point l'écriture est pour moi au centre de toutes mes activités. Quand les gens me disent que je suis un être de papier, avec un petit côté « tu comprends rien au réel », ça m'amuse toujours. Des fois je réponds, je ne réponds pas (je peux être parfois dans la provocation). Je vais te raconter une expérience très récente, qui date de ma gastro de la semaine dernière. J'ai écrit des milliers et des milliers de rapports de lectures, et c'est pareil, c'est le même souffle. J'ai fait des milliers de rapports. Et quand je lis quelqu'un, je fais comme si je n'avais jamais lu de ma vie. J'ai toujours cette espèce de discipline intérieure de faire que « rien n'a été écrit, c'est le premier livre que je lis », et j'en ai lu des milliers. Donc le manuscrit est toujours vierge. Ce qui n'empêche pas la lucidité sur les critiques, parce qu'alors après je peux le sabrer définitivement. Mais au moment où je le prends, je ne sais pas qu'un homme et une femme peuvent être des amants, qu'un enfant peut vouloir retrouver sa mère, je ne sais rien. J'essaie d'oublier tout ce que je sais. Mais la chose que je fais, c'est que, aussitôt que je l'ai lu, et ça se fait en quinze minutes, j'écris. Je termine le truc, je le laisse une minute, pas plus, et j'écris. Et ce qui est étonnant (la secrétaire ne veut pas comprendre), plus c'est intellectuel, plus j'écris vite, parce que des fois on croit que c'est super intello, alors que je l'écris à toute vitesse, je dois écrire très vite, mais des fois quand je le reprends deux heures après, tout le monde l'a lu parce que c'est très bien écrit en effet, alors que je l'ai fait dans un mouvement d'envoûtement. La puissance de l'écriture : c'est l'écriture qui m'emmène, pas moi. Et l'autre jour, voilà-t-il pas que j'avais un gros manuscrit d'un auteur qui ne le donne à lire à personne. C'est moi qui dois être son référent. Si je lui dis que c'est mauvais, c'est mauvais, et sinon... Et donc il fallait que je lui donne la réponse. J'étais déjà malade. Je termine à 9h, 10h du soir. Et j'étais tellement pas bien que je vais me coucher, et je n'ai pas fait ce rapport. Et pendant la nuit, les personnages sont venus me chercher. Et j'ai compris un truc que je n'avais jamais compris, que c'est comme le génie dans la lampe d'Aladin, j'ai pu lire autant de livres, et que tout ça, ça ne m'affecte pas - parce que ce ne sont pas mes histoires, quand même -. Que ma discipline, ...c'est de les enfermer dans les mots, les personnages, les intrigues, et même les ... les plus affreux, les plus terribles, il faut que je les écrive dans mon rapport, que je les enferme dans les mots. Ils ne peuvent plus me faire de mal. Pour te dire que c'est une conception de l'écriture qui va loin. Je pousse un peu le bouchon, mais c'est juste.

E. : Ravissement, mouvement d'envoûtement...

C. : Oui. Quand tu écris, tu es pris dans une espèce de présence plénière : c'est comme une

espèce de bodhisattva, c'est à la limite ça, tu es réalisé. Tu n'as pas toujours cette grâce-là, parce que des fois il faut en baver, et que tu n'y arrives pas, et qu'il faut de la discipline. Ca, c'est l'élan, l'élan créateur. Mais à côté de ça, il faut du travail, de la discipline, de la réflexion. Et les choses ne ressemblent jamais. Il n'y a aucun manuscrit, que ce soit un des miens ou un autre, qui ressemble à aucun autre. Dans la manière de faire, de le faire advenir. Il y a ceux qui vont écrire à toute vitesse, un premier jet, et puis après ils feront dix versions. Et tu as ceux qui, au contraire, ne peuvent avancer que si tout est parfait. Si tout est parfaitement là. D'autres n'auront besoin que d'un brouillon pour pouvoir juste, dans la forêt des mots, tracer son chemin, ratiboiser, etc. Tu sais que l'autre jour, un auteur me dit « j'ai lu un truc sur l'intelligence », et moi je lui dis « L'intelligence cérébrale ? Pourquoi, tu es expert comptable ? Dans Science et Vie ou dans Sciences et Avenir, j'ai appris beaucoup de choses, etc. ». Je me tiens, je suis curieuse de voir ce qu'on transcrit pour le grand public », duquel je peux être. J'achète, je n'apprends rien. Parce que tout ça, je le sais. Je travaille avec mon intelligence émotionnelle, tout le temps. Quand les gens me disent que je suis une intellectuelle, je ... Parce que je fonctionne pas du tout avec l'intellect et le pouvoir analytique. Bien sûr qu'il est là. Mais ce n'est pas lui qui me guide. C'est l'intelligence émotionnelle qui me guide. Ce qui me guide aussi bien pour moi que pour les autres, c'est la musicalité. Donc qu'est-ce que j'apprends ?... On n'est pas tous au même niveau de connaissance ou de recherche. On est avec ce qu'on est. Donc l'auteur, ça avait pu lui apporter. Par contre, je me disais qu'il fallait que je me défasse de quelqu'un, de quelque chose qui n'était pas bon. Bon, maintenant, je n'en ai rien à faire, je suis vieille, c'est le fait de parler vite. Puis je lis que l'intelligence cérébrale préfère les gens qui parlent lentement. Qui organisent leur discours, où tout est bien calibré. Mais l'intelligence émotionnelle, ce qui lui plaît, c'est de voir la passion des choses, et que donc, parler comme je parle est beaucoup convaincant. Et je le vois. L'autre jour ... en parlant très vite avec des mouvements.

Quand je dis que j'aime les paradoxes, il se peut que tu poses aussi un cadre dans une étude qui est quand même sur des phénomènes borderline, que tu te places un cadre aussi pour le dépasser de temps en temps, pour te permettre aussi de pouvoir le dépasser. On parlait de synchronicité, mais il y a aussi des hasards, des rencontres. D'ailleurs Deleuze, il a de très belles choses. Il va à une expo, etc. ce n'est pas du tout pour consommer ni passer un moment, c'est pour la rencontre. Mais on rencontre toujours des choses et pas des gens, contrairement à ce qu'on croit.

18. Entretien avec Emmanuelle Danblon

E. : Pourriez-vous me parler de votre vécu de l'expérience créative dans une pratique, dans votre pratique, dans vos pratiques ?

Em. : Je dirais que mon expérience de la création, de la créativité, dans mes pratiques en général, se sont construites petit à petit par des domaines et des disciplines très différentes au départ, qui étaient dans un premier temps dans mon esprit tout à fait séparées. La première est la pratique de la recherche fondamentale, intellectuelle, dans mon domaine qui est la rhétorique, qui est un domaine de la pensée assez abstrait mais qui traite quand même d'une dimension très pratique. Et je dirais que, tout à fait par hasard à mon avis, à peu près en même temps, quand j'avais 25-26 ans, j'ai entamé une psychanalyse qui, au départ, me prenait certainement trois séances par semaine, et là aussi j'ai fait une expérience. Entre ces deux expériences, j'ai petit à petit construit des liens que je ne voyais pas vraiment au départ, mais qui sont à un moment,... on entre... l'image que j'ai envie d'utiliser, c'est qu'on descend quelque part dans une zone qu'on ne connaît pas. On va explorer cette zone et pour ça il faut une certaine forme d'énergie et de courage. Un peu comme un explorateur qui doit s'armer ; il prend son sac à dos, une lampe de poche, il prend de quoi y aller. C'est la première image qui me vient de ces deux premières expérimentations. C'est-à-dire qu'il y a quelque chose, au départ, de presque douloureux. Il y a quand même un véritable effort. Il y a quand même quelque chose du genre « faut y aller ». Et peut-être que si on avait eu la possibilité de rester dans son lit ... Voilà : il y a quelque chose comme ça et puis on y prend goût. Et puis cet effort, et le fait de s'exercer à cet effort, et de devenir de plus en plus habile dans la pratique fait qu'il y a une forme de plaisir qui naît. Et dans mon cas ce plaisir, au départ en tout cas, était surtout un plaisir intellectuel et conceptuel. A tel point que je me disais : « J'ai une tête théorique, je suis un animal conceptuel, mon truc c'est ça ». Et puis, ensuite, dans l'ordre chronologique, j'ai commencé, quand je me suis retrouvée en fin de thèse, dans un moment très prenant intellectuellement, un peu fatigant nerveusement, etc. Je nageais régulièrement mais sans plus. Et je me suis trouvée dans une situation où je n'avais pas de quoi nager. Je me suis dit : « Il faut que je fasse quelque chose avec mon corps. Qu'est-ce que je peux faire ? » Et j'ai commencé à courir, sans qu'on ne m'ait jamais rien dit, comment il fallait faire, etc. Et ça a été pareil. Je peux le mettre en parallèle : il y a d'abord un effort, « on va explorer quelque chose que je ne connais pas, mais tout compte fait, c'est bien de le faire ». Et puis, petit à petit, ça se transforme en plaisir et là, je dirais que pour moi, ça a été une expérience. La course, je pourrais en parler longtemps, longtemps, peut-être

paradoxalement par rapport au reste, mais j'ai beaucoup de choses à dire sur la course. Mais disons que là, dans un premier temps, j'ai commencé quand j'étais en fin de thèse. Et ces expériences qui sont devenues mon quotidien, m'ont procuré, grâce à la mise en mouvement de mon corps et à l'expression d'une certaine forme d'énergie qui, de l'effort, se transforme en plaisir, me permet de représenter des pensées et sensations, des émotions que j'ai de façon non verbale (ce qui... la plus grande difficulté de mon métier c'est de verbaliser des choses très compliquées). Grâce à cette pratique de la course, c'est un peu comme si je m'étais donné une étape supplémentaire entre le moment où les choses se produisent en moi et le moment où je trouve le mot juste, surtout en respectant le carcan académique pour les exprimer. Les choses peuvent se représenter par du mouvement, par de la couleur, par des parfums, par de la synesthésie en fait, et par de l'interprétation symbolique de tout et n'importe quoi : la couleur des arbres, le parfum, la température, le fait que je me retrouve à une croisée des chemins ou pas, le fait que les oiseaux chantent ou pas, le fait qu'il y a un envol de canards sauvages ou de n'importe quoi. Tout fait signe et sens, à un moment. Le fait que les arbres aient été coupés ou pas. Et aujourd'hui, c'est ce moment-là et ces situations-là qui sont pour moi comme une sorte de vivier de créativité que je qualifierais même de tout à fait luxueux. Il y a pléthore, je n'ai qu'à faire mon marché. Je choisis une chose plutôt qu'une autre et puis je laisse toutes sortes de choses - ce n'est pas grave parce que demain ça recommence -. Et ça, ça procure ce que je qualifierais de plaisir, de joie. Ça peut être une joie qui me donne envie de chanter ou de voler quand je suis seule dans la forêt,... parce que je cours dans la forêt et, que je pense, que j'ai fini par développer une relation affective avec cette forêt. Ce n'est pas du tout comme courir en ville ou courir sur du béton. C'est complètement différent ...

C'est que les symboles s'inscrivent dans le corps. Les symboles sont vivants, tout est incarné. La vie, la mort, le bien, le mal, la lumière, les ténèbres, la conscience, tout ça veut dire quelque chose à partir du corps et peut être exprimé par exemple par une histoire, par exemple de ce que je décrivais de cette pléthore de symboles. Dans la forêt, tout est symbole. Et à partir du moment où c'est ça qu'on sent, dans ma vie tout est symbole. C'est une marmite de créativité pour moi.

E. : Dans une ou deux, ou trois des situations, recherches, courses, psychanalyse, pourriez-vous, à partir d'une expérience particulière, la remémorer et explorer son vécu au niveau de la créativité ? A partir d'une expérience particulière ?

Em. : Il y en a plusieurs qui me viennent à l'esprit : une des premières, que j'aime bien parce que c'est une des premières. Et que, sans doute avant ça, je n'avais pas beaucoup

conscience que j'avais un corps. Tout simplement, parce que je n'ai pas été éduquée comme ça... C'était à la fin de la thèse et j'étais dans ce moment où je courais. Parce que la nage aussi me procurait ça. J'avais redécouvert la notion de lieu commun qui est chère à Aristote et qui est une notion très difficile et très abstraite à expliquer. Et souvent quand Aristote en parle, ce n'est pas toujours évident de savoir ce qu'il veut dire, à quel niveau il parle ; et il a une pensée très complexe et en même temps très nuancée. Et là, j'étais dans ce moment où je partageais mes expressions corporelles, si je puis dire, entre la nage et la course. Je nageais et j'ai vu (un mélange de « j'ai vu » et « j'ai senti ») une figure. J'ai senti dans mon corps et ça s'est traduit par une image plutôt proprioceptive que visuelle, mais je qualifierais d'image quand même, du lieu commun, de ce que c'est et de ce que ça relie dans le raisonnement en général, et donc de ce qu'un raisonnement, qu'on imagine comme quelque chose de très conceptuel et de très abstrait, produit chez quelqu'un qui a un corps qui s'inscrit dans le monde avec son histoire personnelle. Et ça, je ne peux pas l'oublier. Cette figure-là,... je connais la figure du lieu commun. C'est absolument ineffable dans une thèse de doctorat, évidemment. Mais moi, je la connais. Et ça m'a aidée à trouver des mots pour modéliser ce que je voulais modéliser dans la thèse, qui est plutôt justement l'idée, le sentiment de découverte que j'ai pu avoir dans la thèse, et qui est cette espèce de joie de créativité. C'est un moment où je me suis dit : tiens, tout simplement notre rationalité est stratifiée ! Nous sommes des gens rationnels qui savons raisonner et produire des choses extrêmement compliquées, mais ça vient du corps. C'était ça, la fulgurance, et dans le cadre d'une thèse de doctorat il faut pouvoir décrire ces différentes strates d'une façon la plus précise et la plus scientifique possible. Mais la fulgurance de se dire : tout ça vient du corps et si c'est désincarné ça ne veut rien dire, ça n'a pas de sens littéralement. Ça c'est par ma pratique de la course et de la nage. Ce qui me frappe, c'est que les domaines ont commencé de façon assez séparée, un peu comme si ma vie se divisait : j'avais mon éthos de chercheur, mon éthos de joggeuse, mon éthos d'analysante sur le divan - qui est quand même quelque chose d'important dans ma vie psychique et du coup dans la formation de ma personnalité - mais je dirais qu'en psychanalyse, c'est tout le temps ce processus-là. Pour moi, le travail psychanalytique, c'est de se lâcher, de faire sauter les verrous de la communication classique, avec ses contraintes, et de pouvoir faire ce chemin d'exploration avec cette image que j'utilisais au début. Bon, on y va, on prend son sac à dos, sa petite lampe de poche, ça ne va sans doute pas être facile tous les jours, mais on y va. Et puis il y a ce cadre. En plus, j'ai eu la chance de tomber sur quelqu'un (pas du premier coup, mais du deuxième) en qui j'ai eu une véritable confiance, et pour sa sensibilité et pour son intelligence. La meilleure expérience de ça, c'est d'arriver avec

des rêves tout à fait cryptés et s'installer dans ce processus où, à un moment, ça passe par le corps. Et donc il y a un phénomène que je pourrais presque qualifier d'alchimique, où on arrive... là, en l'occurrence, avec une image onirique, qui est soit une image figée soit un récit du rêve. Et de nouveau, c'est ce processus de « ici, tout est symbole ». Donc tout peut être signifiant et pertinent. La couleur d'une chemise, dans le rêve, le timbre de la voix de quelqu'un, une sensation olfactive, une parole qui a été dite, une association entre une image et une parole. Et puis quelque chose se passe, en tout cas pour moi en tout cas, de mon vécu... Quand je dis : ça passe toujours par le corps,... tout compte fait ce n'est peut-être pas vrai. Je réfléchis en répondant. En tout cas, je crois que ça passe toujours par quelque chose qui est de l'ordre de la synesthésie. Si on fait l'effort de construire le sens uniquement au niveau conceptuel et linguistique qui, je le répète, est ma première expérience (je suis romaniste, linguiste, le verbe est pour moi fondamental), le sens réel se construit par une forme de synesthésie. Parfois ça peut être seulement deux sens qui sont mis ensemble, parfois plus. Parfois c'est plus fondamental et c'est vraiment le corps, une image corporelle, et après on a ce sentiment de fulgurance où on se dit : « bien sûr que c'est ça ! », et ce n'est pas de l'ordre de... Là, j'essaie de laisser ma casquette de chercheur sur le côté, mais dans ma recherche, ce qui m'intéresse beaucoup c'est la différence entre le statut de ces fulgurances et les statuts épistémologiques qu'on peut donner aux croyances. De mon vécu, sur le divan ou de la course ou autre chose, je sais qu'il y a un moment où le sens est fulgurant comme une lumière jaillissante et, qu'à ce moment-là, la question de la vérité n'est pas pertinente. C'est un autre problème, la vérité. Après, on peut voir si c'est vrai ou pas. On va critiquer, on va utiliser tous les outils de la science moderne, comme on le fait. Mais au moment de la fulgurance, c'est l'évidence, ce n'est pas la vérité. C'est autre chose. Mais en tout cas ça peut transformer. Moi, tout ce que je raconte là m'a transformée. Je suis passée d'un être angoissé et coupable de vivre à cause du poids du mal (pour faire court) à quelqu'un de libre. Et c'est comme ça. Il n'y a rien d'autre que ça qui rend libre (pour mon expérience en tout cas).

E. : L'idée d'alchimique, de transformation... Quelque chose se passe...

Em. : Oui, exactement. Quelque chose se passe. Le temps que je consacre à la course (maintenant, je cours une heure par jour), ça fait beaucoup de temps. Et donc ce temps-là, qui est un temps pour mon corps, pour mon esprit et (même si c'est un peu métaphorique) pour mon âme, c'est un temps dans lequel les transformations que j'ai qualifiées tout à l'heure d'alchimiques,... que je m'amuse à les observer (d'ailleurs Tchouang Tseu en parle très bien à certains moments). Il y a un moment où on court, on a le sentiment qu'il

y a quelque chose qui s'envole de soi et en fonction de ce qu'on a à faire - si on a un rêve sur le dos à résoudre, si on a une décision à prendre, si on a un problème intellectuel sur le feu ou qu'est-ce qu'on va faire à manger ce soir, n'importe quoi, tout est bon et bien ça va mijoter -, il va y avoir une transformation alchimique. Et c'est d'autant plus possible qu'à un moment, l'effort qui se transforme en plaisir rend quelque chose en soi libre, que cette transformation se produise presque à notre insu. En tout cas ça c'est tout à fait frappant et les auteurs que j'aime bien le disent tous, y compris Jeanne Favret-Saada. Tout de même ça ne fonctionne vraiment que quand on ne cherche pas. Parce que ça se passe. C'est quand même extraordinaire. Et donc je ne pense pas que c'est tout à fait à notre insu parce qu'on peut très bien le provoquer soi-même. Mais il faut qu'on parvienne à se mettre dans un état où on ne cherche pas à ce que ça se produise et... Je vais revenir à l'alchimie, mais je pense à quelque chose... Je produis des aphorismes aussi dans la forêt. Il y a un moment où, avec ces fulgurances synesthésiques, il y a une sorte soit d'aphorisme, soit d'alexandrin, soit de haïku qui me vient. Et je me dis : c'est ça. Et il y a un moment où j'ai compris quelque chose du genre qu'« il ne faut pas chercher la biche ». Qu'est-ce que ça voulait dire ? Je peux l'expliquer très clairement, ça peut être assez clair si on est sensible. C'est que le moment où on croise une biche ou un chevreuil. Il y a une émotion qui est quasi ineffable tellement c'est beau, tellement c'est émouvant, tellement c'est fort. Donc, on est tenté de la chercher évidemment, tellement c'est merveilleux. Et en fait, le secret, c'est qu'il ne faut pas la chercher. Cette idée de ne pas chercher la biche résume pour moi le rapport à la créativité. C'est que ça vient, mais en même temps on finit par se connaître assez bien pour savoir ce qu'il faut faire pour que finalement ça vienne. Mais ça ne vient pas directement. Ça je ne le crois pas du tout. Et donc, sur la question de l'alchimie, je crois que c'est un peu pareil. Il y a un moment où la transformation a lieu et là on n'est pas prévenu. Et une fois qu'on se rend compte de ce qui s'est passé, qu'on peut mettre un peu à distance, qu'on peut mettre d'abord en représentation et éventuellement en mots (je tiens un journal aussi qui m'aide à mettre en mots toutes ces expériences synesthésiques), on sait que ça peut se repasser. Et le lieu commun, c'est « ne pas chercher la biche ». Ça se repassera bien toujours, mais voilà. Pour moi, l'alchimie c'est ça. Il y a en même temps des transformations de type irréversible. On passe beaucoup de temps à mourir et à renaître, aussi, dans ces processus. Mourir est irréversible et renaître est quelque chose qui n'est pas donné à tout le monde. Et en même temps, une fois qu'on l'a fait, qu'avec sa petite lampe de poche sur le front on est allé tout en bas, et qu'on sait qu'on peut remonter d'entre les morts, on sait qu'il n'y a pas de raison, que sans doute on va le refaire. Ce qui est marrant aussi, c'est que cette alchimie a quelque chose de cyclique. Je peux faire

d'ailleurs un lien supplémentaire sur la notion de cycle. Ça va avoir l'air très prétentieux, mais non, c'est extrêmement modeste. Mais ... j'ai toujours beaucoup aimé Nietzsche, la pensée nietzschéenne, qui est une pensée très compliquée, avec parfois des aphorismes et en particulier la pensée de l'éternel retour. A certains moments dans la forêt, j'ai senti dans mon corps, et je me suis dit : c'est ça qu'il a voulu dire. Après, pour le remettre en mots... Ça veut dire quelque chose par rapport au rythme des saisons, par rapport au temps, par rapport à cette alchimie, qui passe par le corps, et par les cycles de morts et de résurrections, et de nuits plus courtes et plus longues.

E. : Savoir ce qu'il faut faire, se mettre dans un état...

Em. : Se mettre dans un état, ça aussi, j'ai vraiment appris que c'est un chemin de connaissance de soi. Au début, tout ça était assez erratique, et même, pour être tout à fait honnête, depuis que je suis toute petite, je pense que j'étais une enfant trop sensible : je faisais des rêves qui m'impressionnaient. C'est un peu comme s'il y avait une sorte de rideau, derrière lequel il y avait un monde qui m'angoissait beaucoup trop, et que je préférais ne pas fréquenter. En fait, tout ce que je raconte là est une façon d'appriivoiser ce monde et de me dire que je peux être une actrice et une protagoniste tout à fait active de ce monde, même s'il est impressionnant, même s'il y a des émotions très fortes, même s'il y a beaucoup de mystère. Quand je dis : chemin vers la connaissance de soi et chemin vers la liberté, c'est appriivoiser ce monde angoissant et ténébreux qui est derrière la tenture, ne pas vouloir faire comme s'il n'existait pas : il existait comme ça. Et se dire : je suis assez forte, je peux assumer ça, j'ai des ailes pour voler. Et choisir un chemin, avec dans mon cas ses différentes voies et qui me permette d'anticiper ce qui, avant, me submergeait (c'est le principe du rituel : au lieu de se laisser écrabouiller par ce qui arrive, par l'angoisse des ténèbres, par la mort qui nous laisse seul et meurtri et malheureux, dans un sentiment d'absurdité ou par la solitude, ou par tout ce qui fait que le monde est dur, on l'anticipe) et le rituel produit une action plutôt qu'une sensation passive d'écrasement. Et donc, apprendre à bien se connaître, c'est savoir, je crois, qu'il y a quelque chose de l'ordre du partage anthropologique. Bien entendu, on est tous impressionnés par le solstice d'hiver. Et on a tous froid quand il fait plus froid et, qu'en même temps, pour des raisons de sensibilité personnelle voire de biographie familiale, certaines choses vont plus nous impressionner et nous sensibiliser que d'autres. Par exemple, pour moi, quelque chose de simple et concret : j'ai peur des chiens. Quand je ne faisais pas tout ça, ma peur des chiens n'était pas verbalisée. Elle était taboue. Avec tout ça, j'ai assumé ma peur des chiens - et dans la forêt, on en rencontre -. Ça a quelque chose d'absurde : je vais me mettre dans

un endroit où il y a des chiens sans maître, ou en tout cas en liberté. C'est un peu aller se jeter dans la gueule du loup. Mais pas du tout ! Parce que j'apprends à connaître ma peur, à en connaître le parfum... Chaque émotion est un univers en soi : comment je rentre à la maison, j'écris dans mon journal quel parfum avait cette peur, quelles images ce chien m'évoquait. Et à partir de ça, le monde est ouvert. Il y a un éventail de possibilités. Je peux dire : aujourd'hui je peux dire que je suis courageuse et que j'affronte, je vais jusqu'à lui et tant pis s'il aboie : je ne vais pas mourir. Et prendre sur moi comme ça. Aujourd'hui je peux dire : je ne suis pas très courageuse, je le vois arriver de loin, je change de chemin et ça m'oblige à prendre... un autre chemin, que je n'avais pas prévu de prendre, où je sais qu'il n'y a pas d'eau et pas ce que j'avais imaginé de voir. Tout ça, c'est apprendre à se connaître. Et chaque expérience de chacune de mes réactions en tant que sujet, par rapport à ma peur des chiens, me rend plus forte, plus active et plus digne par rapport à quelque chose qui, au départ, me laissait uniquement passive.

E. : S'il y a une dernière chose à ajouter qui te vient...

Em. : Peut-être dire une dernière chose : j'enseigne plus qu'avant maintenant, et j'ai pris conscience du fait que, dans l'enseignement de certaines matières pas toutes très simples comme la rhétorique et tout ce qui va avec, tout compte fait, le fait que l'enseignant soit aussi quelqu'un qui vit ce qu'il enseigne me paraît être un plus. Et c'est quelque chose qui est encore très ténu pour moi parce que c'est le début. Mais je pense que ça peut être vrai pour toutes ces matières dont nous parlons aussi et que (ça me rend assez enthousiaste et optimiste) les jeunes sont capables de sentir ça. Même si ce n'est pas mis en mots immédiatement.

19. Entretien avec Sophie Faure

E. : Bonjour, Sophie, pourriez-vous me parler de votre pratique, de vos pratiques au point de vue du vécu de l'expérience créative ? Votre vécu de l'expérience créative....

S. : Ça dépend de la définition du mot « création » en fait. Je vais parler de plusieurs types d'expériences créatives que j'ai pu avoir, et de la façon dont, aujourd'hui, l'ensemble des différents chemins que j'ai pu prendre se mettent en place pour peut-être encore créer quelque chose de nouveau. Il se trouve que, à la base, ce qui m'a portée quand j'étais enfant, c'était toute la musique, la musique et la danse. J'ai la chance d'avoir une oreille harmonique : j'entends tous les sons un peu comme un chien et j'entends tous les développés des sons. Quand on tape un do sur la note, j'entends do, do, mi, sol, si bémol, j'entends tout. Et d'un point de vue expression corporelle, j'avais une capacité à traduire au travers du toucher d'un piano et du corps dans la danse, de faire passer vraiment quelque chose et d'exprimer quelque chose. J'ai commencé le piano à quatre ans, j'avais fini le conservatoire à quatorze ans. Et la danse ? Un moment, j'ai arrêté : je ne pouvais mener tout de front. Mais c'était vraiment une période où j'avais une forme d'expression qui était presque, peut-être, ce que je n'arrivais pas à exprimer dans ma vie,... à posteriori, mais c'était plutôt une forme de porte de sortie. Ce n'était pas exploité comme une forme d'art. On est quand même dans une société où tout ce qui est art est moins bien accepté peut-être, que tout ce qui est formation intellectuelle de la « tête bien faite ». Et donc il s'est trouvé que, à cette époque-là, je crois que vraiment j'ai une trace... qui est très belle et qui peut retraduire un peu mais qu'on ne sait pas assez exploiter dans tout ce que l'intelligence sensible peut apporter. Il te dit pourquoi les politiques doivent jouer de la musique. On les met à la cithare et, en fait, la qualité du timbre traduit la qualité de l'écoulement du flux du cœur/conscience. Et quand on est un enfant, il y a encore toute cette forme de pureté, et le moment du contact est le pivot du mécanisme secret tournant. Je trouve ça absolument extraordinaire, parce qu'au travers de ça on peut arriver à exprimer. Pourquoi une expérience créative ? Je ne créais pas de musique, j'étais incapable de faire de l'impro, plus par le corps d'ailleurs que par le toucher, parce qu'on avait appris qu'il y avait des règles en musique et je ne m'en détachais pas. Par contre, j'avais une qualité de création de l'émotion et d'expression de cette émotion qui sortait du corps qui, je pense, était vraiment belle. Après ça, je suis un pur produit de Descartes et de l'éducation... Je suis un bon produit de la culture. Et j'ai commencé à hypertrophier la tête parce que j'avais la chance d'être bonne à l'école. Et quand je dis « hypertrophier la tête », au démarrage c'est neutre. Et il y a un moment où on va passer, quand le mental

commence à prendre le pas sur le reste. Il s'est trouvé un moment où c'était relativement équilibré tout en étant quand même plus une voie détournée d'expression de choses que je n'arrivais pas à faire dans la vie. Petit à petit le mental a grignoté. Ça s'est passé au moment de mon doctorat qui était sur des joints-venture sino-étrangères. Et où j'ai eu la chance extrême d'avoir un Asiatique qui m'a dirigée, qui m'a laissé ma liberté d'écriture, et qui me guidait sur le sens. Très souvent pour les directeurs de thèse, tu es obligé d'avoir un plan, de savoir exactement tout ce que tu veux dire. Tu reproduis de la logique. Donc ça, j'en étais incapable de base. J'ai commencé à savoir écrire le jour où j'ai eu un ordinateur et j'ai pu faire des copier coller en toute facilité pour que finalement l'écriture puisse aller au rythme de ma tête et de l'émergence des pensées. Autrement, le temps de tout recomposer, si tu réécrits un texte de 150 pages, tu es uniquement dans la recomposition et dans la réécriture et non pas dans le fait de recoller des morceaux pour créer une logique émergente. Ce n'est pas une logique intrinsèque, c'est une logique émergente. Je ne sais jamais ce que je vais écrire avant de l'écrire. Et ça, c'est un moment de chance extraordinaire d'aller encore plus loin dans ma propre culture qui était « comment je structure une pensée, un texte ». Mais ça a été aussi le début de la fin, pour moi, pendant un temps. Parce qu'à force de structurer la pensée, j'ai eu une forme... Tout s'est passé dans la tête, petit à petit, puisque je me suis coupée de l'être complet... Ça ne s'est pas tari d'un point de vue « pensée », donc j'ai continué à travailler là, mais comme ce n'était que là que je me sentais à l'aise, tout le reste, je l'ai laissé tomber. Et il y avait quand même une traduction corporelle importante en la matière. C'est là où, suite à ma thèse de doctorat, ensuite j'ai commencé à continuer à écrire, puisque le fait d'avoir une pensée qui se structure de mieux en mieux ça aide finalement au passage d'un message parce que ton texte est plus clair. Et dans un monde extrêmement complexe, on ne peut pas dire que la pensée structurée t'aide beaucoup à aller vite parce que tu as tellement de choses qui viennent de partout... en structurant tu perds la moitié. Et c'est là qu'à un moment, j'ai écrit et je sentais... J'ai écrit d'abord à partir du confucianisme « Manager à l'école de Confucius ». Alors que ma thèse était sur des facteurs d'autorité et de pouvoir dans les joints venture sino-étrangères. Il y a un moment où j'écrivais sur un wu wei confucéen qui est « Je m'autoperfectionne, donc je ne peux pas ne pas rassembler les familles, donc je ne peux pas ne pas gouverner un pays... », mais c'est presque une émergence obligatoire du fait d'une posture, qui est du travail sur une forme de construction des relations à l'autre (puisque le confucianisme est une structuration de la société). Et j'écrivais ça, mais quand j'en parlais, je sentais bien que ma traduction corporelle de tout ce que je pouvais envoyer... j'avais verrouillé le cœur, verrouillé le corps, laissé tout ça de

côté, ... et donc un gros problème. Mes textes étaient très clairs, mais ma façon d'en parler n'était pas cohérente et donc moins crédible. J'ai eu l'occasion de rencontrer Wen alors que j'avais été allergique à tous ces trucs-là alors que ça faisait vingt ans que j'allais en Chine. Il y avait une forme de confiance dans la rencontre avec Wen, qui s'est passée, et je lui ai demandé d'ouvrir une de mes conférences pour qu'il y ait une traduction plus complète de ce que je racontais, pour qu'après mon message puisse passer et ne pas faire uniquement appel au mental de mes interlocuteurs. Les maîtres chinois disent « si le maître parle, la bouche transmet et l'élève reçoit ». Le verbe recevoir c'est ... qui est l'expérience corporelle... c'est un ressenti et je reçois... C'est toujours ce ressenti, mais qui va jusqu'à une forme de confiance fondamentale qui peut être lucide ou complètement intériorisée mais du coup qui va toucher autre chose et qui touche l'ensemble des... Et donc, j'ai sûrement eu un déclic qui s'est fait dans ma tête. Et ce déclic qui s'est fait dans ma tête à ce moment-là, fait que j'ai recommencé à travailler le corps. Mais le corps a réessayé de rouvrir un peu le cœur. Bien sûr j'avais tout bétonné. Le monde d'aujourd'hui : multiples contraintes, monde complexe, tu es enfermé de partout. De toute façon, ce qui est légitime, en France tout du moins, c'est tout ce parcours par la tête. Et ça a été très dur de récupérer. J'ai mis deux ans à avoir un bassin qui se tenait droit, j'ai mis quatre ans à lâcher les épaules, cinq ans à ouvrir tout le haut du buste. Et que finalement l'œil finisse par retraduire le shen, l'instant créateur. Ce qui se passe en ce moment, c'est que je suis rentrée à nouveau dans une nouvelle phase de type de création qui est vraiment le fruit d'abord de la philosophie orientale, le mélange de confucianisme et de taoïsme, et de ce que t'apporte un raisonnement à la croisée des Grecs et de Descartes. Et ce n'est pas la question d'avoir l'esprit en brillant second ou brillant premier, ou le corps en un, mais c'est vraiment la réconciliation cœur/corps/esprit. Et en ce moment j'ai le plaisir d'expérimenter concrètement les trois régularisations. Forme/corps, respiration/énergie, cœur/esprit, cœur/conscience. Vraiment l'expérimenter à la fois l'occidentale, c'est-à-dire que ce qui a trois régularisations, je les découpe. Et il y a un moment, puisque j'ai nettoyé les scories avec le Qi gong, je vois les blocages de mon corps. Si je reste au Qi gong, ça ne se débloquera jamais. A un moment, il faut aller plus vers des choses plus comme ostéopathie, du travail volontaire de m'ouvrir. Ton corps a écrit ses blessures. Je sais que dans le bassin - j'ai eu trois apophyses cassées, j'ai eu une opération, j'ai eu une césarienne, etc. ...- , comment je pouvais avoir des stades d'énergies bloquées au niveau du bassin. J'ai pu les sentir, les analyser parce que le Qi gong avait nettoyé. J'aboutissais à un maximum de ce que le Qi gong pouvait m'apporter parce que le corps ne suivait plus, la matière fondamentale...le sang de dragon montait vers mes jambes. Après, la deuxième,

c'était un ... Qi gong travaillé à l'énergie, et chacune des matières se renforçait en travaillant dans ma vie. Ce n'était pas un travail psychanalytique, parce que au bout de trois mois de psy, on s'est bien mis d'accord avec mon psy : mon problème n'était pas la tête. Que même si en moi je n'avais pas de problème à voir ce qui n'allait pas, c'était plutôt la réintégration du cœur et du corps. A un moment, ton geste, ta pensée ne peuvent pas avoir le côté brillant et volant du dragon sur un nuage si tu as le cœur coincé. Même si tu es très bon en énergie. A un moment, tu arrives à un maximum. Et le fait de faire ça, tout en continuant à développer ce qu'une thèse t'apporte à la manière occidentale, et ce que la structuration de pensée t'apporte en prenant le maximum de ce que, je pense, la culture française apporte, aujourd'hui, quand j'écris un texte, je n'ai plus jamais l'angoisse de la page blanche. Avant, je n'arrivais pas à me mettre à écrire parce que tout me venait, mais après il fallait que je rende ça logique. Eergh ! Et j'avais l'angoisse de la page blanche. Maintenant c'est vraiment ...le vide pour faire naître « il y a » et j'écris, et les mots ne viennent pas que de la tête. Je pense que les mots viennent de cette émergence d'un instant créateur, dont je te parle avec beaucoup d'humilité parce que bien évidemment je n'ai pas cet esprit du grand maître qui est dans sa grotte taoïste : moi, je vis dans la société. Mon texte est porté par autre chose et traversé par un souffle, mais qui est rendu intelligible par cette pensée logique. Et je me souviens d'un entretien que j'ai eu avec un de mes managés (j'ai eu une quarantaine de collaborateurs). J'ai fait un entretien annuel un peu particulier où il faut beaucoup de confiance parce que sinon on peut t'accuser de... C'est une femme qui avait une intelligence sensible, extrêmement ancrée, et qui s'excuse presque de ne pas avoir une pensée suffisamment logique et affinée à la manière occidentale parce qu'elle a fait des études plus tardivement... Un moment, on fait un brainstorming et un brainstorming à ma manière, c'est un vrai brainstorming. J'ai récupéré cette capacité des différentes réceptivités : c'est un plaisir d'absorber le monde ! La complexité n'est pas compliquée, il faut arrêter de vouloir simplifier le monde. Il faut l'accepter tel qu'il est, le recevoir, le « mariner » et le recracher d'un point de vue logique après. C'est là où c'est la richesse. Et donc j'ai dit : essaie de changer ta façon d'aborder par la pensée, accepter ce que ton intelligence sensible, au lieu de t'en excuser, te permet de récupérer, par rapport à quelqu'un qui l'a bridée, et après. dors dessus la nuit, va faire la chose qui te convient, ça peut être courir dans la forêt. Moi, c'est le Qi gong, c'est le piano, c'est la musique, c'est dormir, ne pas dormir, lire, boire un café au resto. Mois je travaille beaucoup dans un restaurant parce que je m'ouvre et je n'ai plus aucune considération. Et après tu verras que l'idée va émerger et c'est une phase nouvelle de la création, qui est à la fois toute cette expérience de réception. Il y a une phrase chinoise qui dit que ceux qui ont

l'écoute inférieure écoutent avec l'oreille et que les autres écoutent avec les os et la moelle. Tu as l'écoute par l'oreille, par la peau, par les tendons, par toutes les mailles en fait, par les os et la moelle. Et après tu fais revenir la tête. Tu es dans un mouvement incessant. Et je pense que là je suis rentrée dans une phase de création qui est un vrai bonheur. C'est-à-dire que je ne culpabilise plus sur aucun des deux. Et je vais chercher le maximum de ce que chacun des deux, à mon état de maturité d'aujourd'hui, peut me donner. Et du coup toute occasion est une occasion à la fois de travail et de repos. On est là en entretien aujourd'hui... Tu vois le colloque qu'on a fait ensemble il y a quatre ans, où tu as eu la gentillesse de m'inviter ? Le fait de formaliser pour une assemblée une partie d'expérience m'a permis d'aller un cran en plus, mais c'est aujourd'hui que je le sais. Et aujourd'hui que je peux l'exploiter. Avant je me racontais.

E. : Il y a du coup l'idée d'une logique émergente...

S. : Oui. Mais une logique émergente guidée. C'est-à-dire qu'il y a des moments d'ouverture et de... c'est le tao yin, presque, le tao yin de la création. Si tu laisses partir l'énergie en n'importe quoi, c'est ton... qui s'en va. Donc il y a des moments tu le guides, et sincèrement je trouve des textes français, quand ils maîtrisent la pensée, c'est nickel chrome. Par contre quand ils écrivent déjà le plan avant même d'avoir absorbé tout ce que... ils se privent de tous les autres champs de possibles. C'est un peu comme quand tu vas à la recherche aux champignons. Ils sont toujours cachés par les forêts ; si tu les cherches, tu ne les trouves pas. Si tu t'assois et que tu laisses les champignons venir à toi, tu en as beaucoup. Certains disent « il faut que je sache ce que je cherche pour le chercher ». Oui et non. Oui, complètement, parce que c'est... que tu vas là. Et non, parce que du coup tu te barres le champ des possibles. Et c'est pour ça que je t'ai guidé parce qu'autrement tu n'es que dans un sens au lieu d'un autre. Il y a des moments, tu vois, c'est kai he... j'ouvre, je réunis, j'ouvre, je réunis. Et le mot de fermeture, en français, n'est pas bon. Tu as l'impression que tu verrouilles. Et moi, dans mes phases de création, il y a des moments où j'ai verrouillé. Au lieu de... mais c'est peut-être ce qui m'a permis aussi d'aller plus loin.

E. : Il y a une expression : un déclic s'est fait...

S. : Le déclic te donne l'impression qu'il y a plein de choses et puis d'un seul coup, comme ça... comme une idée d'étincelle. C'est un peu plus subtil que ça : c'est l'idée que tu as dans... La création et la métamorphose, le plein développement et le changement. Donc tu as vraiment cette notion, un moment ... c'est la naissance. Et les choses naissent

de la métamorphose et ça c'est un peu cette idée de déclic, un peu comme tu sors du chaos. Et l'autre c'est ... quand tu es arrivé au wuji, quand tu es arrivé au faite suprême des choses, tu vas vers cette transformation et mutation. Et il y a un moment où ça sort. Quant à savoir à quel moment la maturation s'est faite, comme le bourgeon en hiver, et une chose ne sert que quand son émergence ... naissance cinq ans avant, et elle-même a pris naissance. En ce moment je travaille beaucoup sur les neurosciences et j'ai passé une phase avec le wudang en enseignant. Je vais de temps en temps à des cours de Jean-Marc Eyssalet qui a une façon très occidentale, mais qui avec un vrai passeur, mais très occidental, parce que ... c'est un des grands dans la traduction des textes. Mais alors quand il faut aller plutôt chercher la traduction dans le corps, je vais plutôt chez Ke Wen. Ils n'ont jamais vraiment lu les textes taoïstes mais ils les vivent. Donc je me fais ma petite cuisine entre les deux, mais je sais que ce que je commence là, aujourd'hui, m'amènera à mon demain et que je ne sais pas quand ça va émerger, et que ça c'est une nouvelle phase de création, et maintenant je le sais. Et là, quand je dis : je le sais, c'est ma tête qui te parle. En plus c'est une conscience lucide, qu'il y a quelque chose qui va se passer, parce que je l'ai vécu dans mon corps et dans mon cœur avant. Mais je sais bien à quel moment il y a tout ça qui se passe.

E. : Tu as dit : toucher autre chose...

S. : Oui. Mais quoi ? Je ne le saurai que quand l'émergence va passer, et en fonction de ma vie dans cet intervalle de temps, je ne peux pas le prédire, puisque c'est la caractéristique de l'émergence. Là, ma capacité créatrice va dépendre de quoi ?... De tout ce mouvement complet qui va avec les éléments. Ma capacité de résonnance, à la manière de l'harmonie des notes. C'est pour ça que je dis : j'ai un grand bonheur dans les trois régularisations. Mais l'an dernier, je ne t'aurais jamais dit ça. Et l'an prochain je te dirai peut-être que tout ça, pour moi, est déjà derrière. C'est pour ça que maintenant quand on me demande : qu'est-ce que tu voudras faire quand tu seras grande, professionnellement. En entreprise, on dit : il est grand temps de savoir ce que tu veux être dans dix ans. Et je réponds : il y a dix ans, je vous aurais vu directeur général, maintenant je sais que les meilleures choses me sont arrivées dans ma vie, alors qu'elles n'étaient même peut-être pas en émergence trois ans avant. Ou tellement ténues que je n'aurais jamais pu le dire... et...

E. : Absorber le monde...

S. : Oui. C'est là où les idéogrammes chinois sont beaucoup plus forts pour donner les idées parce qu'après la chance, c'est que chacun va y compléter avec sa propre expérience. Tout

ce que je pourrais te verbaliser là n'aura jamais la puissance créatrice d'un idéogramme.
Par contre le hun sans le po est déséquilibré. Et je ne suis pas un poète taoïste muré sur
mon rocher.

20. Entretien avec Michel Saloff-Coste

E. : Pouvez-vous me parler de votre vécu de l'expérience créative dans votre pratique, dans vos arts ?

M. : La question du vécu tourne autour de l'expérience elle-même, moins l'aspect théorique. Donc je vais essayer de parler de mon expérience, et puis après comment ça m'a amené à y réfléchir. Même si ça part de l'expérience, je pense que ce n'est pas interdit de réfléchir... Je peux dire que j'ai été amené à la créativité très jeune, parce que j'avais tendance à vouloir inventer les choses. Par exemple, quand je regardais mon programme scolaire, je voyais par exemple qu'il y avait les multiplications. J'avais envie de réinventer les multiplications. J'étais plus intéressé par le processus de création personnelle que par le fait d'apprendre de quelqu'un d'autre une formule toute faite. J'avais par rapport à la connaissance le désir ou le besoin de la créer par moi-même. Ça posait des problèmes avec le maître d'école parce qu'en général j'inventais par exemple les multiplications à ma manière et puis, quand j'arrivais en classe, je voulais expliquer au maître d'école comment j'avais inventé les multiplications. Et en général il était très énervé. Ce n'était pas du tout son problème. Mais moi, je ne comprenais pas tellement pourquoi il ne s'intéressait pas, et j'avais même du mal à comprendre pourquoi - moi, ce qui m'intéressait c'était le processus de création - pourquoi il n'était pas absolument fasciné par la manière dont moi j'avais trouvé la solution. La chose qui m'intéressait c'était d'inventer les choses à ma manière. Il y a eu tout un champ où c'était impossible de le faire, c'était le champ des connaissances classiques. Mais il s'est trouvé qu'il y avait un champ qui était moins occupé et où les gens acceptaient plus ma créativité, c'était la peinture. Parce que, finalement, quand un enfant peint, on le laisse faire, et où en plus j'étais dans le milieu très d'avant-garde (parce que mon père était collectionneur de peintures contemporaines, mon grand père était un peintre d'avant-garde contemporain). Et donc là j'ai eu non seulement le droit de faire ce que j'avais envie, mais en plus j'étais très encouragé. Donc j'ai eu des strokes négatives dans tous les autres domaines. Parce que dès que c'étaient des connaissances plus classiques ou plus habituelles, on me tapait sur les doigts dès que je voulais inventer, en disant « non, les mathématiques c'est ça, c'est pas autre chose », « voilà comment il faut écrire les choses », « comment on fait une rédaction ». Tandis que là, dans la peinture, non seulement on me laissait, mais en plus ils m'encourageaient dans la sphère privée ! Dans la sphère de l'école, il n'y avait pas vraiment d'espace pour ça. Mais j'avais ce petit réservoir-là. Et ça s'est renforcé tant et si bien que finalement toutes les autres matières ont cessé de m'intéresser parce qu'il n'y avait pas d'espace pour ma

propre créativité. Et par contre j'ai commencé à peindre à longueur de temps parce que là je pouvais faire les choses à ma manière, et ça m'amusait. Il y a ce contraste entre les deux. Et la seule chose évidemment qui me plaisait dans l'école, c'est quand par contre on me proposait un espace libre, de faire une conférence sur ça ou ça. C'étaient les seuls moments où moi, je me sentais bien et où en même temps j'étais très motivé et où comme là les gens étaient à m'écouter. En général, ça marchait bien parce que j'arrivais avec des choses intéressantes. Ceci dit, il y avait un aspect, dans mon cas, qui posait problème : c'est que finalement dès que je n'étais pas dans ce processus créatif, ça avait un effet immédiat sur moi d'endormissement. Donc assez rapidement, vu le système scolaire dans lequel j'étais, je passais mon temps à dormir. Le fait de voir les gens ressortir des connaissances qu'ils répétaient comme des perroquets me semblait d'un ennui total. Sauf dans le cas où - je me suis rendu compte assez rapidement - les professeurs étaient eux-mêmes créatifs. Alors tout de suite, ça m'intéressait de nouveau et il y avait quelques cours que je suivais avec délectation. Donc je me suis rendu compte assez rapidement que ce qui m'intéressait c'était la créativité chez moi, mais aussi la créativité chez les autres, parce que j'y étais très sensible. Et heureusement j'ai eu quelques professeurs créatifs qui ont fait que je n'étais pas complètement désespéré à l'école. Mais en fait, grosso modo, à l'école c'était une véritable torture à cause du manque de créativité des professeurs et du caractère « connaissances mises en boîte » et pas vraiment remâchées. Je me rappelle très bien avoir fait très vite une distinction parce que l'école m'a ouvert aussi malgré tout... Les professeurs étaient des vecteurs à travers lesquels je découvrais les professeurs plus ou moins créatifs... mais aussi heureusement ils donnaient accès à des gens qui eux-mêmes avaient été créatifs. Quand on étudie Rimbaud, peut-être que le professeur n'est pas créatif, mais le sujet qu'on étudie est quelqu'un d'hyper créatif. Donc le bon côté de l'école a été de me mettre en connexion, en contact avec un certain nombre d'œuvres qui à ce moment-là, elles, m'ont passionné. Et je me suis mis beaucoup à lire. Parce qu'une manière d'être en contact avec d'autres gens créatifs et de voir, en fin de compte, l'émergence de la connaissance dans son jaillissement, c'est de lire les livres de ce jaillissement, les auteurs qui eux-mêmes étaient très créatifs et créaient des œuvres significatives. Il s'est passé une chose dans mon expérience personnelle, très importante : ça a été de m'apercevoir que les gens les plus vivants, paradoxalement, étaient déjà morts. C'est-à-dire que pour moi les gens les plus vivants étaient tous les gens qui avaient fait des œuvres créatives, qui en avaient laissé des traces et avec qui je me sentais en unisson. Par contre les gens qui m'entouraient, qui n'étaient eux-mêmes pas du tout créatifs, qui étaient dans une sorte de reproduction du savoir, me semblaient des gens complètement

morts. Je me rappelle avoir, vers l'âge de quinze ans, vraiment formulé ça, c'est de me dire « c'est tout de même étrange, comment, pour moi, les gens avec qui je me sens bien en vie, c'est Rimbaud, Artaud ou Socrate, mais combien je me sens loin des gens qui sont vivants autour de moi ». Et j'ai même écrit vers l'âge de quinze ans tout un texte là-dessus, c'est-à-dire les vivants avec lesquels je dialogue, mais qui sont en fait des morts et les morts qui sont autour de moi, mais qui sont apparemment vivants. Ça me posait un gros problème, en dehors du bonheur de vivre avec tous ces « morts », vivants pour moi, ça a été une sorte de dissociation avec mon entourage qui s'est renforcée jusqu'à dix-huit ans, au moment où je suis sorti du secondaire. Là je ne savais pas trop quoi faire, parce que je sortais tout de même très détruit moralement de ces années de scolarité qui m'avaient fait beaucoup souffrir. Je peux dire que la souffrance c'est déjà de ne pas être 24 heures sur 24 dans un milieu créatif. Je me suis posé la question de ce que je voulais faire. Et, un peu par lente élimination successive, je suis arrivé à l'idée de faire les beaux-arts. J'avais essayé les arts appliqués mais ils ne me semblaient pas assez créatifs. Mais faire l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts me semblait être le champ où j'allais pouvoir le plus rentrer dans ma créativité. Et là, pour la première fois, en quelque sorte à mon grand étonnement, - parce que après tout de même quasi 18 ans de douleurs dans l'enseignement - brusquement, là, je me suis retrouvé aux Beaux-arts, quai Malaquais. Et là, l'atmosphère a changé, d'une part parce que mes études consistaient essentiellement à étudier des gens qui avaient été très créatifs, deuxièmement je me suis retrouvé avec des professeurs qui étaient eux-mêmes, comme Singier qui était un grand peintre de l'école de Paris, des personnes qui étaient très créatives. Ça été très, très intéressant parce que même ne serait-ce que la rencontre avec Gustave Singier... Il n'était pas du tout comme tous les professeurs que j'avais connus (comme s'ils parlaient d'un lieu où ils savaient, eux...), il était vraiment dans le non savoir, dans l'accompagnement, dans le questionnement de ce que je voulais moi-même créer. C'était même déstabilisant parce que, comme j'admirais ce qu'il faisait, je croyais qu'il allait m'apprendre quelque chose. Mais pas du tout. Il était là, juste, il ne disait pas grand chose, il regardait. Les gens autour de moi étaient beaucoup plus proches de cette logique de création. Là, j'ai commencé à me sentir beaucoup mieux... Bon, j'ai fait beaucoup de dessin, à l'époque on commençait par le dessin du corps humain, qui était considéré comme la matrice universelle de tous les arts, des dessins de nus, huit heures par jour... Au-delà de tas de techniques qu'on apprenait. Le fin fond justement, c'était d'apprendre à devenir un Peintre, et devenir un Peintre, c'était quelque chose d'assez mystérieux. Comment on devenait un créateur ! Je me rappelle très bien une phrase très intéressante dans le contexte de la création : « Aux Beaux-arts, on ne peut pas

vous garantir que vous serez un Peintre, mais vous saurez reconnaître un faux d'un vrai. » Cette phrase était assez mystérieuse, et effectivement je disais « qu'est-ce qu'ils veulent dire par là ? » C'est vrai que cette phrase relevait bien du sujet : parce le problème n'est pas tellement de savoir si on est soi-même créatif, mais c'est de reconnaître ce qui est authentique de ce qui est faux. Et effectivement les cinq années que j'ai passées aux Beaux-arts ont été tout de même un espace de création. Parce que pour la première fois une institution me créait un espace de création. Je passais tout de même assez rapidement au-delà des quelques cours techniques que j'avais. La plupart du temps, je travaillais sur ma création, sur mon acte créateur. Et puis d'autre part, à force de voir des tas d'œuvres, l'œil se forme et on commence à reconnaître très bien ce qui est réchauffé, quelqu'un qui répète un savoir qu'il n'a pas lui-même élaboré et le fait d'être soi-même l'espace du jaillissement de la connaissance. Ça ne peut se faire que dans une sorte de modestie extrême parce que pour être dans cette authenticité-là, il faut être dans le lieu de l'inconnaissance, de la non connaissance. Le cours avec Singier,...enfin il était très taoïste, c'était vraiment comment connecter avec soi-même sa source intérieure. C'est pour ça qu'il n'avait pas grand chose à dire, sinon nous dire : « là, tu es encore dans la technique, dans la référence », « quand arriveras-tu à toi, à ton essence ? » La deuxième chance que j'ai eue, c'est qu'à la même époque, un ami m'a vivement conseillé d'aller à Vincennes écouter Gilles Deleuze et donc j'ai eu la chance de suivre pendant cinq ans Gilles Deleuze à Vincennes. Comme je n'étais pas là avant ni après,... mais en tout cas, au moment où j'y étais, c'était extraordinaire. Il était arrivé à un niveau de maturité de son discours absolument étonnant. D'ailleurs je n'ai jamais redécouvert ça nulle part, c'est-à-dire qu'il y avait la salle qui contenait cinquante personnes. Et il y en avait cent. Et pendant quatre heures on n'entendait pas une mouche voler dans la salle, tout le monde était tassé. Et il y avait un silence, dès qu'il se mettait à parler,... A une époque où, en plus à Vincennes, tout le monde chahutait,... Mais là il y avait une écoute absolument incroyable. Les gens ressentaient qu'ils étaient en train de vivre des moments exceptionnels. Et c'est vrai que dès que je suis rentré dans les cours de Gilles Deleuze, j'ai vécu exactement l'inverse de tout ce que j'avais vécu, c'est-à-dire de rentrer dans la salle et d'être littéralement scotché et en état de lévitation et de totale écoute pendant quatre heures. Ça m'amusait parce que c'était exactement l'inverse des cours classiques. Alors que dans les cours classiques chacun attend qu'il y ait quelque chose qui se passe enfin, soit que quelqu'un pose une question qui fasse rire tout le monde, pour qu'on sorte de ce discours complètement ennuyeux, là chaque fois que quelqu'un osait, enfin ce n'est pas « osait », parce qu'il l'encourageait à poser sa question, c'était tout juste si les gens ne hurlaient pas pour que

Gilles Deleuze reprenne son cours, mais évidemment le seul qui était intéressé par la question et qui partait dans une digression extraordinaire qui au bout d'un moment redevenait malgré tout très intéressante, c'était Gilles Deleuze qui, évidemment, était très intéressé par les questions qu'on lui posait. Mais au fond tout le monde était tellement passionné par ce qu'il disait que même les gens qui posaient des questions étaient presque... Il fallait un certain courage pour poser une question... parce qu'il y avait une telle écoute dans la salle que, si la question était ridicule ou déplacée, il y avait une révolte immédiate parce que vous aviez posé une question bête qui dérangeait tout le monde. Le seul qui ne trouvait aucune question bête, c'était Gilles Deleuze qui de toute façon, quelle que soit la question, y compris les questions complètement idiotes, répondait toujours, de manière extraordinairement profonde, et ça devenait intéressant quelle que soit la question. Donc là, il y a eu une deuxième formalisation du savoir, de la création, de la connaissance avec Gilles Deleuze. Et une des choses qui m'a beaucoup plu c'est son livre sur Nietzsche, qui est un des sommets de son travail. Et Nietzsche, en tant qu'affirmation de l'acte de création, en tant que philosophe qui a vraiment pensé l'acte créateur. Il y a peu de philosophes qui aient pensé l'acte créateur en tant qu'émergence. Ça m'a énormément aidé à comprendre la création et à me comprendre moi-même puisque toute ma vie j'avais souffert de ce que Nietzsche avait très bien signifié qui est cette sorte d'humanité morte qui est dans ce qu'il appelle « la réaction ». Qui est toujours en négation de l'affirmation. Ça a été deux ballons d'oxygène. Evidemment se construisaient progressivement les deux grands axes de ma propre affirmation, ce qui a été les arts plastiques et l'écriture. Pendant toutes ces années, je peignais, j'explorais les arts plastiques sous différents angles, j'explorais un peu tous les media, en terme de pratique et par ailleurs, je continuais à écrire. Que ce soit dans la peinture ou dans l'écriture, en étant confronté complètement à l'acte créateur puisque brusquement, j'avais un espace où je pouvais explorer. Et tout le sujet était bien de trouver mon écriture, et ce que j'avais à dire, moi, personnellement. Une chose peut-être intéressante à dire, c'est le rôle de la psychanalyse à l'intérieur de ça, parce que, comme j'avais cette sorte de difficulté à l'école, très tôt le corps enseignant a conseillé à mes parents que je voie un psychologue... Donc j'ai vu un psychologue très jeune, dès l'âge de sept ans, et pratiquement jusque - maintenant, d'ailleurs, j'ai « enchaîné des thérapies » (pourquoi les guillemets, parce que je me suis rendu compte que si il y avait eu un diagnostic posé par le corps enseignant sur le fait que j'étais malade, en fait c'était plutôt le corps enseignant qui était plus malade que moi. Mais en tout cas au début, - c'est intéressant, c'est pour ça que je vous le dit -, c'était plutôt l'inverse, c'est-à-dire que le corps enseignant pensait que j'étais malade vu ma difficulté à rentrer dans la norme

qui est cette sorte de répétition ânonnante d'un discours figé. Ceci dit ça a un énorme avantage, c'est que grâce à la difficulté que j'avais, j'ai bénéficié d'un travail de thérapie, d'approfondissement de moi-même, très jeune. Le premier thérapeute avec qui j'ai travaillé c'était un des grands disciples de Lacan. J'ai bénéficié d'un travail sur le langage et sur le décryptage de mon inconscient qui a été très intéressant pour moi, de l'âge de sept ans jusqu'à à peu près trente ans. Ce n'était pas toutes les semaines, parce que ça aurait été d'abord ruineux. Comme il avait vite repéré que j'étais créatif, il m'avait dit : « Vous ne pourrez pas faire une thérapie classique, donc venez quand vous sentez ». Donc je venais quand je sentais. J'ai bien apprécié son travail. Et puis tout de même après, à mesure que moi-même je vieillissais, j'étudiais la psychologie, (Freud, etc.) et j'ai découvert Jung, et je me suis aperçu que j'étais beaucoup plus jungien que freudien, que moi-même je vivais toutes les questions que Jung se posait de la synchronicité, de l'inconscient collectif. Elles faisaient énormément écho chez moi. Là, on a commencé à avoir, par rapport à mon thérapeute qui était plutôt freudien, des désaccords épistémologiques. Ça a correspondu à un moment où apparaissait le phénomène du développement personnel, qui est d'ailleurs très lié à Jung (Carl Rogers, etc.). Et j'ai enchaîné sur des formes de thérapie rogériennes qui (très intéressant pour moi, évidemment) renforçaient ma créativité et étaient une manière d'accentuer ma recherche de l'écriture singulière. Le problème après était de faire quelque chose avec tout ça (et c'est là que c'est intéressant parce que c'est l'expérience de la manière de faire de l'argent avec sa propre créativité) : ayant écrit beaucoup, peint, étant arrivé à la fin de mes études, quid de gagner ma vie ? J'ai trouvé une manière de gagner ma vie. Parce que dans la peinture, dans l'art à ce moment-là, on me disait « revenez quand vous aurez quatre-vingt-dix ans », « il n'y a de bons artistes que morts », « revenez quand vous serez un peu plus vieux ». Et j'avais vingt ans à l'époque. Je ne voyais pas très bien comment j'allais vivre en tant qu'artiste, et j'ai trouvé un domaine qui était à la fois économique et créatif, la publicité, qui était en plein développement à l'époque. Evidemment ma famille était très inquiète comme j'avais fait les beaux-arts et la philosophie, elle se demandait comment j'allais vivre. Très rapidement dans la publicité, j'ai gagné beaucoup plus d'argent que mes frères qui avaient fait les grandes écoles. D'où cette fois, une anxiété nouvelle de la part de mes parents, comment je me procurais tout cet argent ? Ils pensaient que j'étais dans le trafic de drogue, comme à l'époque la publicité était très peu connue et comme on ne pouvait pas imaginer comment quelqu'un d'aussi jeune gagnait aussi rapidement de l'argent. C'était très bien parce qu'en une seconde de créativité, je gagnais mon mois. Et ça me finançait ma peinture et mon écriture. Ça s'est perpétué comme ça, avec d'un côté

ma création pure et puis mon activité de publicité, en sachant que l'un appuyait l'autre parce que, assez rapidement, mon travail de création pure a commencé à avoir une certaine reconnaissance et que ça me donnait une sorte d'aura dans le monde de la publicité. Et d'un autre côté l'argent de la publicité me permettait de développer ma créativité. C'est à ce moment-là qu'une autre question a commencé à m'intéresser : mettre en forme mes écrits épars, mon début d'aventure créative, dans un texte qui faisait un peu sens pour moi et qui me donnait une différence. Je sentais que dans la publicité on vieillissait très vite et que si, à trente ans, je n'avais pas trouvé quelque chose d'un peu différencié, mon modèle s'effondrait. Parce qu'à l'inverse de l'art, un publicitaire de plus de trente ans a du mal à survivre. Je me suis mis à écrire et ça a donné un premier texte qui était sur la posthistoire, sur la complexité du monde moderne et les difficultés à en raconter l'histoire, un peu l'inverse de Fukuyama. Au lieu de considérer qu'on est à la fin de l'histoire parce qu'il n'y a plus d'histoire, considérer qu'on est à la fin de l'Histoire parce qu'il y a trop d'Histoire (pas du tout le même concept). J'ai fait une première présentation de cette recherche au Centre Georges Pompidou, où j'avais exposé l'année précédente mes photos. Une de mes premières expositions personnelles. Il s'est trouvé qu'à la suite de ça je me suis retrouvé au ministère de la recherche dans le cadre du centre de prospective et d'émulation de Thierry Gaudin. Et là, j'ai pu creuser un peu mes thématiques, dans le cadre de ce centre qui venait d'être créé par Thierry Gaudin et qui offrait un espace tout à fait intéressant et auquel Thierry Gaudin a voulu m'associer. Bien m'en a pris parce que je me suis trouvé dans des conditions très particulières à un moment très particulier, à la fois nourri et avec un espace d'écoute. Ces cinq années passées au ministère de la recherche étaient très particulières parce qu'il y avait là plein de gens absolument passionnants, inventeurs, et ça me donnait une sorte de dynamique intellectuelle incroyable, et eux-mêmes écoutant ce que je faisais. Donc c'était très enrichissant dans les deux sens. Vers cette période-là, à la fin, quand j'étais en train d'écrire, il s'est trouvé que ma compagne est partie faire un MBA aux Etats-Unis, on est partis faire un MBA, et je me suis trouvé à passer une année dans une université américaine, avec pas grand chose à faire. Donc je passais beaucoup de temps dans la librairie et donc je lisais tous les livres. Et comme je me posais de plus en plus la question de « qu'est-ce que la créativité et le génie? », je me suis aperçu qu'il y avait beaucoup de choses en anglo-saxon, beaucoup plus qu'en France. Il y a eu trois choses majeures qui se sont passées reliées à la création. La première chose, de m'apercevoir que les Américains avaient développé plein de tests pour repérer la créativité. Les Américains s'étaient beaucoup posé la question (je me suis rendu compte que c'était central dans la dynamique américaine) de « qu'est-ce que c'est que le génie ? »,

« comment valoriser le génie chez les gens ? », « comment attirer aux U.S.A les gens les plus géniaux ? », « comment exploiter le génie des gens ? ». Et il y avait toute une littérature qui n'existait pas en langue française. Je me suis mis à lire les quelque 500 livres qui traitaient de cette question et puis à faire les tests que, d'ailleurs, au sein de l'université ils proposaient à la sortie du MBA. Ça a été un grand changement dans ma vie parce que jusque là, malgré tout, il y avait cette idée qu'on m'avait mise à l'âge de sept ans dans la tête, et qui était partagée par mes parents, par l'ensemble de ma famille, que j'étais un enfant dérangé, qui avait des problèmes psychologiques majeurs, et d'ailleurs c'était sans doute pour ça que je ne pouvais faire que les beaux-arts, et que je ne pouvais pas faire les grandes écoles. Quand les spécialistes des tests américains ont fait les tests, en fait ils m'ont révélé qu'une personne sur un million avait mon niveau de créativité. « C'est très rare ». L'homme des tests a refait toute une série de tests, il s'est passionné pour le cas. Et il m'expliquait tous les problèmes que j'avais et pour la première fois j'avais toutes les explications de mes problèmes. Non plus négativement (il fallait que je me transforme), mais positivement : c'était le résultat d'une surcapacité qui effectivement créait beaucoup de problèmes avec mon environnement, comme quelqu'un qui est trop gros, ou trop fort en mathématiques, ou quoique ce soit de trop par rapport à la norme. Mais en fait il y avait là un trésor incroyable. Je me rappelle très bien avoir envoyé les résultats de ces tests à ma mère : « Je ne suis pas débile, je ne suis pas malade, je suis simplement surdoué, voilà ». Ça a été tout de même un élément majeur de ma vie. Je pense que si on avait pu faire ces tests-là à dix ans, ça aurait changé ma vie. J'ai tout de même perdu beaucoup de temps à essayer de me battre contre mes capacités plutôt que de les utiliser. J'aurais infiniment plus produit, si dès le début (les Américains travaillent beaucoup là-dessus..., repérer les gens surdoués très précocement et les mettre dans des cursus adaptés, sinon c'est très douloureux pour eux et on peut même les détruire). Et moi j'ai été quasi détruit par la scolarité classique. Donc ça a été un élément important. Deux choses : le fait d'étudier ce que c'est que la créativité, au-delà d'un artiste comme Singier, mais la théorie : quels sont les ressorts psychologiques de la création, quels sont les problèmes que ça pose, quelles sont les caractéristiques des gens très créatifs, toutes ces études psychologiques et sociologiques, mais plus spécifiquement sur la création et sur la créativité. Et le troisième événement majeur qui était déterminant pour moi à l'époque puisque à trente ans j'avais passé pratiquement toute ma vie à peindre, j'étais en train d'écrire, ce qui était assez nouveau. Or ce qui ressortait de ces tests, c'est que j'étais particulièrement doué pour la peinture, potentiellement encore plus pour l'écriture (ça m'a poussé à écrire), et ça m'a donné une information majeure que malheureusement,

occupé jusqu'à maintenant par l'écriture et la peinture je n'ai pas pu utiliser, - que j'étais encore plus doué en musique. Je m'étais intéressé à la musique, mais comme j'avais en fin de compte tout ce travail en peinture, comme j'avais l'écriture qui était liée à la philosophie, à tout le travail intellectuel que j'avais fait. En tout cas ça m'a poussé à écrire puisque j'étais en train d'écrire, ça m'a montré : il faut que je passe à l'écriture. Donc j'ai écrit, et finalement l'écriture a donné lieu à ce livre qui est devenu « Management systémique de la complexité », puis « Management du troisième millénaire » qui est devenu une sorte de best seller, qui m'a amené à intervenir de plus en plus à haut niveau dans les entreprises, avec un très bon côté qui est que ça m'a fait de nouveau gagner ma vie beaucoup mieux encore que la publicité et que ça m'a permis de m'intéresser au monde entier. Tous les secteurs étaient intéressés et moi ça me permettait d'étudier le monde à travers mes missions et de rencontrer des gens parmi les plus influents de mon temps, en France en tout cas. Mais ça a été mauvais, d'une certaine manière, parce que j'ai expérimenté une deuxième chose qui est assez intéressante dans ce cadre-là : cette fois-ci ce n'est plus les autres qui m'instrumentalisaient, mais moi-même. C'est-à-dire que mon succès m'a enfermé. J'avais produit une connaissance qui avait beaucoup de succès. Du coup on me demandait de venir raconter cette connaissance et j'étais enfermé par moi-même et mon propre succès à l'intérieur d'une pensée morte qui avait l'avantage d'être la mienne mais qui, néanmoins, dans la mesure où on me demandait toujours la même chose, était mortifère. Et comme, en plus, ayant beaucoup souffert du manque de reconnaissance, le fait d'être reconnu était important pour moi, c'était encore plus nocif. Parce que d'une autre manière le monde m'a ré-enfermé dans la répétition à travers mon propre succès. J'ai mis beaucoup de temps (c'était un deuxième piège beaucoup plus difficile à déceler que l'autre parce que j'étais pris par ma propre vanité - le ressort était la reconnaissance). Autant, quand je m'ennuyais à l'école, il m'était facile de sortir de ce processus, même s'il y avait une pression sociale très forte, dans l'autre j'étais impliqué à travers ma propre vanité de réussir. Là j'ai perdu beaucoup de temps parce que au lieu d'avoir confiance en moi-même et de me dire : « j'ai créé quelque chose, mais au fond, profitons-en, allons-y, créons encore autre chose, créons tous les jours quelque chose de nouveau. Quand on nous demande de répéter dix fois la même conférence disons : non. Parce que je suis occupé par autre chose et parce que ça m'ennuie ». Non, je me disais « tout de même pas, il ne faut pas refuser... », moyennant quoi j'ai failli encore une autre fois me tuer moi-même (c'était moi-même qui disait oui!). Jusqu'au moment où j'ai été sorti de ça, assez récemment, en 2005, quand la crise est arrivée. Le mix de l'ennui que je ressentais moi-même, au bout de quinze ans, à répéter la même chose et la crise, a fait

que de nouveau je me suis retrouvé un peu dans le vide, ce qui m'a obligé à réfléchir. J'ai fait un bilan de toute ma vie (j'avais cinquante ans, je me disais que c'était le bon moment), et à ce moment j'ai développé trois axes, en quelque sorte révolutionnaires, qui étaient de me dire : « au fond, j'ai été enfermé en France, dans le business to business, et à répéter la même chose. Il faut que je me lance dans le grand public international. Et vraiment reprendre contact avec ma création, refuser systématiquement de répéter, mais me forcer à créer tous les jours quelque chose ». Je me suis remis dans l'acte de création à travers la peinture. J'ai repeint beaucoup plus, à m'attaquer à l'international, où j'ai redécouvert un espace beaucoup plus vaste et qui m'enrichissait, et aussi à imaginer une offre beaucoup plus « grand public ». Dans l'offre précédente, la bonne nouvelle était que j'intéressais des gens très influents, mais la mauvaise nouvelle était que, même si je connaissais les 100 personnes les plus influentes de France, j'étais très peu connu au-delà des milieux d'influence de très haut niveau. Mes livres étaient peu lus par le grand public. Donc je me suis mis à écrire un roman, à mettre largement mes contenus sur internet, à faire des expositions, et à annoncer l'université intégrale, qui était beaucoup plus ouverte vers le grand public (autant que ça puisse l'être), avec des prix accessibles. Donc vraiment m'ouvrir à ces trois dimensions : l'international, le grand public et mon propre processus de création. Ça a été difficile parce que je m'étais moi-même encroûté dans mon propre système. Il fallait que je remette en route mes neurones, que je reprenne confiance en moi. Le grand bonheur a été de m'apercevoir que même si c'était assez dur (je m'étais moi-même aliéné à ma propre logique), en acceptant d'aborder les problèmes de manière créative, de faire des conférences sur des sujets inattendus, de saisir les occasions où je me mettais en danger en quelque sorte,...je suis rentré de nouveau dans un processus beaucoup plus créatif et je suis allé au début de cette renaissance : depuis cinq ans je me suis remis, remis à peindre beaucoup, à écrire - toujours des textes où j'essaie d'être en rupture. J'essaie le plus possible d'être créatif, de me mettre en danger. En faisant l'université intégrale, c'était ça. C'est assez angoissant, parce qu'on est hors du connu, on fait des choses inattendues, on ne sait pas comment ça va tourner, mais c'est vrai qu'en même temps je me rends compte que j'ai un grand bonheur à le faire, même si c'est dur.

E. : Il y a deux expressions qui m'ont particulièrement marqué : être l'espace du jaillissement de la connaissance, être dans le lien de l'inconnaissance et de la non connaissance. Pourriez-vous revenir un petit peu sur ces expressions ?

M. : Ca, j'en ai même fait un peu un livre, puisque c'est un peu le grand sujet de « Trouver son génie », en fait. Je pense que c'est le cœur de votre sujet mais aussi le cœur de ma vie.

Ça a été de m'apercevoir qu'au-delà de la couche rationnelle qu'on peut avoir, au-delà de la couche émotionnelle, la rationnelle que j'ai appelée le formel (c'est tout le champ de la science), tout le champ de l'art qui est plutôt l'émotionnel, avec le conscient et l'inconscient, il y a un troisième niveau qui me paraît le plus intéressant, le plus caché, que Jung a commencé à approcher : c'est l'inconscient collectif, c'est le lieu de l'inspiration, le lieu du spirituel au sens de la gnose, sans que l'on mette automatiquement derrière cela un signifié particulier. Le jaillissement créatif est clairement dans ce lieu-là. C'est vraiment en faisant le vide, en s'inscrivant dans le non savoir qu'on peut être l'espace d'une émergence. Je pourrais dire que c'est un peu comme en physique quantique où on travaille sur le vide. On fait le vide le plus possible et on sait qu'au cœur du vide le plus absolu, c'est un état instable où, bizarrement, à partir du rien, par une sorte d'instabilité même du vide, peut naître un univers. On pense même que c'est l'extrême vide qui est susceptible de créer le big bang. L'extrême vide crée une instabilité, qui crée une sorte d'étincelle de matière et d'antimatière, qui brusquement explose en univers. Mais c'est un peu ça au niveau de la création. Je pense que les grands créateurs sont des bulles à vide. Ce sont des gens qui arrivent par une certaine modestie, parce que ça a à voir avec la modestie, à créer en eux un état de protection de toutes les influences, qui fait qu'ils vont devenir le lieu d'émergence de quelque chose. Ce qui est compliqué là-dedans, c'est qu'on touche quelque chose qui est à la fois de l'ordre de l'intime, du singulier, et qui pourtant est très loin de l'ego. C'est pour ça que j'ai distingué l'ego de l'individu et la personne. J'aime bien le mot « personne » parce que dans « personne », il y a personne au sens de « plus personne ». Et en même temps c'est un mot qui signifie aussi la « personnalisation ». Ce sont les deux, c'est-à-dire que le grand créateur est à la fois quelqu'un de profondément singulier, c'est ce que j'ai voulu signifier dans le terme de « génie », c'est trouver sa personne, sa personnalité et la personnalité, c'est l'endroit où on va pouvoir, à travers nos caractéristiques, de nous en tant que singularités, exprimer l'infini, expliquer le non savoir. Dans ce sens-là, on le voit très bien dans les plus grands génies, ceux qui inspirent l'humanité. Si vous prenez par exemple la figure de Laozi, on voit bien que sa figure est très différente de la figure de Jésus-Christ. Et l'expression de Jésus-Christ est très différente de celle de Laozi. Pourtant le message de fond, si on sait lire entre les lignes, est le même. Mais par contre, il y a un véritable génie, une singularité, et dans ce sens-là les messages de Jésus-Christ et de Laozi sont très complémentaires. Et heureusement qu'ils existent, parce qu'au fond ce qu'on n'a pas compris chez Jésus-Christ, on va pouvoir le comprendre chez Laozi et inversement. Et on pourrait dire la même chose du Bouddha, de Socrate, etc. C'est-à-dire que quelque part, au fin fond du singulier extrême - et c'est là

où je suis totalement contre la dissolution totale de l'ego, le danger des gens qui veulent dissoudre l'ego, c'est qu'ils dissolvent ce qui peut les amener au-delà de l'ego. Comme ceux qui se battent contre le mental, alors que le mental, s'il est bien adapté, peut vous aider d'une manière extraordinaire à dépasser le mental. De la même manière, c'est un très gros contresens de vouloir à tout prix dissoudre l'ego. D'autant plus que quand on a connu l'éveil, on s'aperçoit que l'ego est tellement petit par rapport à l'infini que de toute façon ce n'est pas le sujet. L'important c'est de se mettre petit à petit dans une position de modestie qui fasse que cette espèce de protection qu'on peut appeler l'ego au premier niveau ne vous empêche pas de découvrir votre individualité qui peut vous ouvrir la porte à votre personne. Et la porte de la personne, le génie de chacun, la personnalité, c'est le point où on est à la fois singulier et ouvert sur l'infini.

21. Entretien avec Yolaine Escande

E. : Ce qui m'intéresse, mon questionnement concerne votre vécu dans l'expérience créative, dans vos pratiques, dans vos arts...la calligraphie, l'enseignement/recherche, l'écriture de livres aussi...

Y. : Donc vous voulez une description du processus ... ?

E. : Comment ça se passe en vous...avant, pendant, après...

Y. : C'est une question que je ne me suis pas encore posée...C'est-à-dire que si, je me la suis posée, ... mais pour chaque chose que je vais créer, il n'y a pas un mode systématique.

E. : Alors, prendre dans chaque cas une situation particulière et essayer de se remémorer cette situation particulière, et d'essayer de traduire en mots le vécu.

Y. : Alors par exemple, un moment calligraphique, typique en Chine : je vais sur le terrain pour faire une recherche, quelle qu'elle soit, afin de pouvoir aller sur des sites qui m'intéressent, parce qu'il y a telle ou telle calligraphie, tel ou tel événement qui s'est produit, qui est lié à la calligraphie, ou à la question du paysage, enfin à des thèmes qui m'intéressent pour ma recherche. En général, les contacts sont des artistes, puisque j'ai participé à des concours en Chine, j'ai participé à des expositions. Et l'avantage d'avoir des contacts avec des artistes, c'est qu'eux-mêmes connaissent des chercheurs et que les artistes sont introduits dans tous les milieux. Parce qu'en Chine, la peinture et la calligraphie donnent une ouverture à de nombreux milieux. Par exemple, tous les membres du Parti, les gens qui prennent des décisions en Chine, sont des gens qui ont besoin d'avoir un certain nombre d'attributs sociaux, et donc d'avoir des peintures et des calligraphies de gens connus en tant que calligraphes, en tant que peintres. Donc grâce à ces amis peintres et calligraphes en général, je me fais inviter. Bon, admettons, il y aura un concours sur la calligraphie. Je prends un exemple particulier, un concours de calligraphie moderne qui a eu lieu en 1999. Donc, je vais sur place pour ce concours de calligraphie puisque j'ai été sélectionnée. Ensuite, on demande aux calligraphes qui ont réalisé les meilleures calligraphies s'ils veulent bien rester quelques jours de plus dans le lieu où l'exposition s'est passée. Les expositions, en général sont d'un temps très court en Chine : le plus important c'est le concours - on envoie les œuvres, elles sont examinées par un comité de spécialistes, il n'y a pas de thème. En général, on envoie ce qu'on veut. Certaines sont sélectionnées et on vous demande si vous voulez rester quelques jours de plus et vous êtes invité. J'ai été invitée dans un centre pour les artistes, qui était

autrefois un monastère et qui a été transformé en centre culturel réservé aux artistes, soit des calligraphes, soit des peintres, qui peuvent donc rester dans ce centre qui les nourrit, les blanchit, les loge. On demande simplement de produire quelques calligraphies ou quelques peintures. Je vais dans ce monastère qui s'appelle centre pour la vie artistique et là, on se réunit tous ensemble. Il y a une dizaine de calligraphes, plutôt sept ou huit, autour d'une grande table. On nous donne du papier à profusion, on nous dit : « vous allez calligraphier un des caractères qui correspond à un des noms du lieu. Vous avez trois jours pour ça et ensuite on le gravera dans les pierres autour, dans les rochers ou dans la falaise, au sein du parc du monastère ». Et donc le premier jour on s'amuse, on calligraphie ensemble, et puis entre nous on commence à calligraphier, ... on a parlé de tel sujet, ... on calligraphie les uns devant les autres, on s'émule, on se critique mutuellement. On fait ça le premier jour. Le soir, on va à l'extérieur. Il se trouve qu'il pleut des cordes, donc on ne peut pas sortir, donc on s'installe dehors dans un pavillon, avec la pluie qui tombe, des trombes d'eau qui tombent. Et là on calligraphie, parce qu'on ne peut rien faire d'autre. En même temps c'est très joyeux. Et à ce moment-là, en plaisantant, en discutant les uns avec les autres de calligraphie, chacun de nous arrive à calligraphier quelque chose qui les satisfait. Parce que, comme nous sommes tous des calligraphes, on sait qu'on a nos limites. Ce n'est pas comme en France, on va faire une compétition, il va être bon tout de suite. En Chine, tout le monde sait que pour arriver à calligraphier, il faut faire beaucoup d'essais. Et donc, on est là les uns devant les autres, et on dit « ben non, je préfère celui que tu viens de faire »... On se critique et finalement chacun de nous arrive à réaliser une calligraphie dont il est satisfait. Et au bout du compte, il y a une espèce de joie communicative qui se répand entre nous. Et ce sont des moments vraiment privilégiés. Donc c'est un état créatif qui n'est pas individuel du tout. Je ne suis pas enfermée dans une pièce en train de réfléchir à « comment je vais faire ça » comme je ferai si on me fait une commande en France, par exemple. Et pour moi, c'est le mode créatif le plus léger, le plus agréable et le plus porteur. En même temps c'est moins individuel, j'en conviens. Mais ça n'empêche pas que nous faisons des calligraphies extrêmement différentes.

E. : Et au moment où cette calligraphie jaillit, cette calligraphie dont vous êtes satisfaite, qu'elle est l'impression, le ressenti ?

Y. : Je ne suis jamais satisfaite, de toute façon. Personnellement, ça ne va jamais. Mais j'ai l'habitude, quand je travaille toute seule, de faire plusieurs choses. Je les laisse, puis je reviens plusieurs jours après. L'avantage, quand vous êtes avec les autres, c'est que vous n'avez pas besoin de revenir plusieurs jours après. Ils sont là, ils sont vos yeux, ils vous

disent : « Mais non, celle-là, elle est vraiment bien ! ». Alors je la regarde, je ne la trouve pas terrible, je la regarde de nouveau plus tard et là, oui, effectivement, je la trouve bien. C'est comme ça que ça se passe, le fait d'être à plusieurs. Leurs avis vous permettent de choisir. De juger, d'apprécier votre propre calligraphie. Par exemple quelque chose que je vais faire, dont je ne serai pas entièrement satisfaite, on va peut-être me dire : « Là, c'est bien pour telle ou telle raison ». Et moi je vais leur dire : « Non, moi je ne suis pas satisfaite pour telle ou telle raison », et c'est toujours à mon avis que je me fie de toute façon. Mais le fait d'être avec d'autres permet de voir les choses plus vite. Donc c'est porteur, c'est une aide.

E. : Et quand une calligraphie est reconnue comme juste par l'entourage, qu'est-ce qui se passe en vous à ce moment-là ?

Y. : Au moment où le trait se produit, si je me sens bien, c'est un bon point. Parce que lorsqu'on se sent bien, ça donne de la joie. Donc, quand j'ai de la joie à calligraphier, je sais que ça va être bon. Mais en même temps il ne faut pas que je sois trop contente de moi parce qu'à ce moment-là on tombe dans l'excès de l'autosatisfaction, et ça ne va pas non plus. Lorsque c'est réussi, en général, on le sent. C'est-à-dire que le geste est juste et que les choses se font facilement, sans non plus ne pas être maîtrisées.

E. : La maîtrise ?

Y. : Je sais ce que je fais. Bien entendu, il y a toujours quelque chose qui échappe. Cette espèce de joie, d'où elle vient...je ne sais pas trop. Mais la fluidité du geste, le fait de se sentir bien, bien ancrée, dans son corps, dans son esprit, d'être bien en équilibre. Eh bien, ça fait que le tracé est lui-même bien. Il est probablement agréable à voir et quand on le fait, on est bien. Je crois que c'est intimement relié à l'état intérieur et à l'état du corps. Ceci dit, pas dans l'état créatif mais dans l'état d'exercice. Quand on n'est pas bien et qu'on s'exerce, eh bien on se sent mieux après.

E. : Etat d'exercice ?

Y. : Oui, c'est comme faire des gammes. Au début, si je me sens fatigué, si je fais des exercices, après je me sens mieux. Je me sens moins fatiguée. Bon, quand on fait du sport, c'est pareil...

E. : Pour la calligraphie, il y a autre chose ?

Y. : Pour la calligraphie, c'est quelque chose d'assez typique. La recherche et la peinture

pour moi sont liées. Par exemple on avait travaillé avec des amis sur la question de la lumière. J'ai cherché dans les textes chinois ; je commence toujours par chercher dans les textes chinois, ça me donne des idées. Donc je vois ce qu'ont écrit certains auteurs sur cette question, ce qu'ils n'ont pas écrit. Ensuite ça me donne l'idée d'aller voir ailleurs et, de fil en aiguille, les choses se renvoient les unes aux autres. Et en même temps ça donne envie de peindre. Par exemple la question de la lumière, pour la peinture chinoise, pour la réflexion que j'avais faite à l'époque, était liée à l'éclat de l'encre. Et donc ça m'a donné l'envie de peindre et de calligraphier, mais plutôt de peindre. Et je me suis rendu compte qu'à cette époque-là, j'ai peint des peintures noires. Je n'en avais absolument pas conscience, ça s'est fait de façon concomitante, mais je n'en avais absolument pas conscience - que je faisais des peintures noires et qu'en même temps je réfléchissais à la question de la lumière. C'est dans cette mesure-là que j'ai pu me rendre compte que les deux peuvent être liées, sont en général liées. Ceci dit, quand je travaille des paysages, je ne peux pas pour autant peindre des paysages. Mais pour la question de la lumière je me suis aperçue que j'avais peint beaucoup de peintures très noires.

E. : Et dans l'écriture d'un article ou dans l'enseignement, vous avez là aussi un vécu d'un processus créatif, les choses se renvoient.

Y. : Dans l'enseignement, pour moi ça va de pair avec la recherche, c'est-à-dire que je n'enseigne que les choses sur lesquelles je suis en train de réfléchir et je ne donne un enseignement que lié à une réflexion abstraite. Philosophique, théorique. Je ne donne pas un enseignement sur des choses que j'aurais écrites il y a longtemps et que je reprendrais. J'aime bien travailler sur quelque chose de chaud. Donc je prépare, j'écris tout mon cours, et puis je me rends compte que je quand je donne mon cours - je pense que c'est pour me rassurer - je ne lis absolument pas ce que j'ai écrit. Souvent j'improvise et, quand j'improvise, il m'arrive d'improviser des choses très importantes auxquelles je n'aurais absolument pas pensé immédiatement, simplement dans une réflexion linéaire. J'y pense - je n'ai pas besoin de l'enseignement pour penser, pour avoir ces idées. Mais dans l'enseignement on retrouve cet état de transe, dans l'enseignement ça provoque. Ceci dit tout cela n'est pas bien formulé. Et ensuite il faut tout un travail de réflexion pour le formuler de façon plus précise et claire. Donc je rédige toujours mon cours avant de le donner et dans mes cours je montre toujours beaucoup d'images puisqu'en général j'aime bien confronter les textes et les images. Et j'aime bien partir de l'expérience pour la méthode (les livres, les articles, c'est autre chose). Parfois c'est un petit peu déroutant pour l'auditoire, mais je pars d'un point de vue chinois et non pas forcément en partant de

définitions. Par exemple, je donne un cours sur le corps et l'esprit. Je ne dis pas « qu'est-ce que c'est que le corps, qu'est-ce que c'est que l'esprit? ». J'entre immédiatement dans le vif du sujet, je montre des images, je confronte des textes et j'essaie d'expliquer ce que ça signifie pour celui qui pratique. Et là il ressort souvent des choses intéressantes.

E. : Et ce moment clé, le passage de ce qui est écrit à l'improvisation ?

Y. : C'est très tributaire de l'auditoire. Quand je vois que les gens comprennent je continue. Et quand ils ne comprennent pas, je me sens obligée de les porter et quand je les porte... eh bien il y a des choses qui sortent. Ça dépend vraiment de l'auditoire. Donc il y a vraiment une interaction entre moi et les gens qui assistent au cours. Et il est impossible de faire deux fois le même cours. Même avec un texte identique, je n'aurai jamais deux fois le même discours. Parce que les gens réagissent différemment, même avec les mêmes images.

E. : Il y a des choses qui reviennent : « les choses se renvoient les unes aux autres » et on retrouve le mot « interaction »...

Y. : Ça me porte énormément, oui. Ces réflexions-là, je me suis rendu compte que je pouvais très bien les avoir sans avoir d'auditoire. Simplement il me faut plus de temps. Et ça se fait de façon beaucoup plus linéaire. C'est un travail différent mais je ne suis pas certaine que cette espèce de créativité qui apparaît devant l'auditoire, je ne suis pas certaine qu'il soit nécessaire d'avoir un auditoire pour avoir cette créativité. Elle peut venir de façon différente, par le travail.

E. : Et dans la calligraphie il y avait eu l'expression « relié à un état intérieur » qui me paraissait quelque chose d'important.

Y. : Oui. C'est-à-dire que quand on est bien, c'est-à-dire bien ancré, bien dans son corps, dans son esprit, les choses se font toutes seules. Se font facilement. C'est un terme qui est employé dans la calligraphie chinoise, le mot « fluide » ou « aisé » est très important. Billeter y fait allusion.

E. : L'expression « les choses se font »...

Y. : ... D'elles-mêmes, apparemment d'elles-mêmes. Et ça c'est quand on est bien, soit quand on est porté par un auditoire, soit quand on est tout simplement bien - on peut être très bien tout seul! - les choses se délient, on a l'impression qu'elles se font toutes seules.

E. : Vous avez encore l'une ou l'autre chose par rapport à l'un des domaines ou par rapport au processus créatif en général ?

Y. : Je crois que je vous ai dit à peu près l'essentiel puisque... quand j'écris, je peux très bien avoir le même plaisir. Souvent l'idée vient en écrivant, ou elle peut venir en faisant du vélo, ou en étant en train de marcher... C'est quelque chose qui travaille dans son esprit même quand on croit qu'on n'est pas en train d'y réfléchir. D'où ça vient, je ne sais pas. Mais il faut en tout cas être bien plongé dedans pour les choses viennent. Une chose est certaine, c'est que je ne peux pas avoir d'idée si je ne suis pas plongée dedans entièrement. Il faut quand même être concentré dedans pendant un certain temps pour que les idées puissent venir. Il faut du temps.

22. Talk with Carolyn Carlson

C. : To go back to tell my history now...Why I'm so close to taichi, gigong and calligraphy. In New York I was a dancer with Alwin Nikolais, and in New York I discovered Taichi from a great ...in bouddhism... Alan Watts, I think you know Alan Watts. The books of Alan Watts. For me it was a shock. And then, studying I had a zen master we did calligraphy as a meditation. It was an empty page. So I say: the calligraphy is a meditation. ...the other studies... Chinese...but...I was 23 at the time, for me it was a revelation. A Revelation. Because there... the zen master talked about we were the disciple following the master, you know ? I had never heard that, because we heard about the disciples of Christ... but in terms of zen bouddhism, I just found this fascinating. We follow the master, ok, bouddhist...the great master, but we are also masters. We just have to find..... I never could understand why.... what shocked me about bouddhism in the way of thinking... we are already Bouddha. We just kept opened that door, so as a result, I mean we taught taichi here in the center in Paris, we have taichi... the teachers, Gi gong, it's weather, a body weather..., I think it's so important for the dancers. I always found this way, because usually when I started dance... You talked about theater, the center is grounded, usually for the dancers.... for me it changed my entire conception, the way of working because I include... I don't copy a... taichi, but Ibut when you used this contact.. with. Taichichuan ...It's incredible : the dancers transform because they're working with the cosmos, the elements of the cosmic forces, and that's why also I love the Yi King, because Yi King ... we are living in the world and usually the dancers we come back in the studio, and they have no idea, ... so my work is working with the principles of Gi Gong, Taichichuan, zen bouddhism, I learned so much from Alan Watts. I know, I was in Berkley, when he was out there, he was a crazy man... he turned everybody upside down, that's also why I liked him, because it's another way of approaching art. Now that's very interesting, I know when I was... forty at the time... maestro... this was very nice, the maestro. So all of a sudden..... I guess because then I... Iddly ... there was nobody who came to teach that time, so I really became the maestro because the company met a huge success, so I got this level, interesting, because ...here in Europe they don't call me...they call me maestro, but here in France here we do inner class in Paris, we call them master classes and the people who teach have to be masters. So for me it's like it is very large, it is very young, but he is maestro master. And it is interesting when you, I don't know really when you pass the flame... that's an interesting question, because for me I...when I was at Paris opera, you know I started in 76 ... I caused a revolution Paris at this time....

if you know my history ...Paris Opera... But I can't say then that I was a master. I was still learning in choreography, and ...in the company, I was solid, I feel that I really give my knowledge, I did give my knowledge, but I still was learning... I never stop learning. Maybe it was after the Paris years, when I went to... confidence Opera... my work was established so I fell ... call this.

E. : Carolyn, when you create, what is your feeling, what happens in your body, in your feelings, in the moment of creation ?

C. : When I create ? I create always ! Poetry... I just continue... you know people ask me... for me life itself is a creative act, everything is a creative act. Cooking dinner or like we are doing now while creating this kind of paper. Funny, I never say : ok, today I'm creating, today I start creating piece, Now just from here, I just wrote this letter about why we love horses, so for me we are working on this creative act of why... you know it's so funny... we doing in the...in may. I think it's already sold out, because people love horses... that's I Kind of freedom and grace, which is interesting. Ok, we are talking. I think a master has to give us back our freedom, this instinct of freedom and grace... slowly, you know, the civilisation we are losing the secret. My responsibility is ok master, you are talking about creativity is trying to go back to the secret acts that we ... have again... from the civilisation from the beginning but somehow we've lost. You have to read a book, it's incredible. It's called « a story waiting to pierce you » by Peter Kingsley, he's american. It's incredible! Now he goes back to he believe our roots are really from Mongolia... People of Mongolia, and their king ...degrees... You know he talks about the heroes...fascinating... he is the one who talks about : we are sitting on a gold mine of secret knowledge. We don't know. And the book is amazing, and he is talking about Mongolia, Tibet, about bouddhism, and about how we've lost the sense of secret and acknowledging the masters. Incredible. Now at the end of the story he is very afraid of our civilisation, where we are going because we are going to fast... those things, I mean taichi,we need more of these happenings... that's what I tried to instill in my work while working with the dancers, also. Because my teaching is also going into the...this idea of secret, the secret in going back to the cosmic source, but it's very interesting you know, like... I have many masters who I tied but usually they become masters when they leave me, not when they stay with me. It's true, like I was with Alwin Nikolais for seven years, I think you have to leave the masters. I don't know if it is taichichuan... It's interesting... Taichi No, I have a very different. You know... the japanese the japanese former buddhism, but one the masters says, Now you have to go home, you're ready. And Christine she did know why he said this and when the time

comes. But that's very specially in zen, the zen meditation...you don't know exactly when you get the right to say : now, I'm a master, I don't know. Well that's after years, one day yes, one day no, I think maybe it's hardest I feel when they pass over to this threshold. It's beautiful in english. You don't know when...it's so interesting... this guy was a criminal,... He killed people, and he just woke one day and turned to a saint.... I found this very interesting. So these master are now...we're from, start from...

22. Entretien avec Carolyn Carlson

C : Pour revenir à mon histoire, maintenant... Pourquoi je suis si proche du taiji, du qi gong, et de la calligraphie. A New York, je faisais la danse avec Alwin Nikolais, et à New York j'ai découvert le taiji d'un maître en bouddhisme zen, Alan Watts. Je pense que vous connaissez Alan Watts, ses livres. Pour moi, c'était un choc. Et alors, en étudiant, j'avais un maître zen, nous faisions de la calligraphie comme méditation. C'était une page vide. C'est pour cela que je dis que la calligraphie est une méditation. Je n'avais jamais appris le chinois, même pas essayé. J'avais 23 ans à cette époque. Pour moi, c'était une révélation, une Révélation. Le maître zen parlait de ce que nous étions les disciples suivant le maître, vous savez ? Je n'avais jamais entendu ça, parce que nous, nous avons entendu à propos des disciples du Christ. Mais en termes de bouddhisme zen, je trouvais ça juste fascinant. Nous suivions le maître. OK. Bouddha était le grand maître, mais nous étions aussi maîtres. Nous devons juste trouver «comment ouvrir la porte». Je n'ai jamais pu comprendre pourquoi... ce qui me choquait à propos du bouddhisme zen, la manière de penser... Nous sommes déjà Bouddha. Nous devons juste ouvrir cette porte. Donc comme résultat, nous avons pratiqué du taiji. Ici, nous avons un centre à Paris. Nous avons des professeurs de taiji, de qi gong qui est comme une météo, une météo du corps. Je pense que c'est très important pour les danseurs. J'ai toujours trouvé ce moyen parce que d'habitude, quand je commence à danser, je pars du centre. Vous parliez de théâtre. Le centre est enfoncé dans le sol habituellement. Pour les danseurs, vous devez laissez votre estomac aller après avoir respiré.

Pour moi, ça a changé ma conception toute entière, la méthode de travail. Parce que j'inclus ma façon de faire. Je ne copie pas du tout le taiji. Au lieu de dire de «tenir les bras quelques secondes», je dis «touchez l'horizon» en étant assis debout. Ils tiennent lorsque je leur demande de tenir. Quand vous utilisez ce contact comme taijiquan, c'est incroyable : les danseurs se transforment parce qu'ils travaillent avec le cosmos, avec les éléments des forces cosmiques. C'est aussi pour ça que j'aime le Yi Jing. Nous vivons dans le monde. Et d'habitude, nous, danseurs, nous revenons au studio. Ils n'ont pas idée. Mon travail fonctionne avec les principes du gi gong, du taijiquan, du bouddhisme zen. J'ai beaucoup appris d'Alan Watts. J'étais à Berkeley quand il était là. Il était fou ! Il retournait tout le monde. C'était aussi pour ça que je l'appréciais. C'est une autre façon d'aborder l'art. Je sais, quand j'étais en Italie, quand j'avais à peu près quarante ans à l'époque, ils ont commencé à m'appeler Maestro. C'était très bien, « maestro ». Il n'y avait personne qui venait enseigner à cette époque. Donc, je devins réellement « le maître », parce que la

compagnie rencontra un grand succès. Donc, j'ai atteint ce niveau intéressant parce que, ici en Europe, ils ne m'appellent pas. Ils m'appellent maître. Parce que ici, en France, nous faisons les classes internes à Paris, nous les appelions « masters classes » et les gens qui enseignent doivent être des maîtres. Donc pour moi, c'est très large, très jeune. Mais il est « maestro », maître. Et c'est intéressant quand vous... Je ne sais pas réellement quand vous passez le flambeau... C'est une question intéressante.... Parce que pour moi, quand j'étais à l'Opéra de Paris... Vous savez, j'ai commencé en 76. J'ai causé une révolution à cette époque... Si vous connaissez mon histoire... mais je ne peux pas dire que j'étais « un maître ». J'apprends toujours en chorégraphie et dans la compagnie, j'étais solide, je sens que réellement j'ai donné mon savoir. Je donnais mon savoir, mais j'apprenais toujours, je n'ai jamais cessé d'apprendre. Peut-être était-ce après les années de Paris, quand je suis allée en Italie car j'étais plus confiante après l'Opéra. Mon travail était établi, donc je me sentais comme sereine.

E. : Carolyn, quand vous créez, quelle est votre sensation, que se passe-t-il dans votre corps, dans vos sensations, au moment de la création ?

C. : Quand je crée ? Je crée tout le temps ! Poésie... Je continue, seulement... Les gens me demandent... Pour moi, la vie elle-même est un acte créateur, tout est acte de création. Faire le dîner, ou bien ce que nous faisons maintenant, en créant cette sorte de papier. Bizarre, je ne dis jamais : « maintenant je crée, je vais commencer à créer une pièce. » Maintenant, juste avant ceci, j'écrivais cette lettre au sujet de « pourquoi nous aimons les chevaux ». Donc pour moi, nous sommes en train de travailler sur cet acte créateur. Vous savez, c'est trop drôle, nous faisons cette pièce à Béthune en mai. Je pense que c'est déjà « sold out » parce que les gens aiment les chevaux. Une sorte de liberté, de grâce et c'est intéressant. Bon, c'est vrai, nous parlons. Je pense qu'un maître doit nous redonner notre liberté, l'instinct de liberté et de grâce. Lentement, dans notre civilisation, nous perdons le secret. Ma responsabilité, c'est, comme maître... Vous parlez de créativité,... c'est tâcher de revenir aux actes secrets que nous avons... depuis le début de notre civilisation, mais que, quelque part, nous avons perdus. Vous devez lire un livre, incroyable, appelé « A story waiting to pierce you » (une histoire attendant de vous transpercer), par Peter Kingsley, un Américain. Incroyable ! Maintenant il en revient à croire que nos racines sont vraiment de Mongolie.... les peuples de Mongolie... et leur roi... Il parle des héros. Fascinant. Il est celui qui parle de ceci : nous sommes assis sur une mine d'or de connaissances secrètes. Nous ne savons pas. Le livre est étonnant. Il parle de Mongolie, de Tibet, à propos du bouddhisme, et à propos de comment nous avons perdu le sens du secret et celui de

reconnaître le maître. A la fin de l'histoire, il est très effrayé par notre civilisation. Où nous allons, parce que nous allons trop vite. Ces choses, je veux dire le taijiquan, nous avons besoin de ces événements. Ce que j'essaie d'introduire dans mon travail, en travaillant avec les danseurs aussi. Parce que mon enseignement est aussi d'aller dans cette idée de secret, le secret de revenir à la source cosmique. C'est très intéressant. J'ai plusieurs maîtres que j'ai réunis, mais d'habitude ils deviennent maîtres quand ils me quittent, pas quand ils sont avec moi. C'est vrai. Comme quand j'étais avec Alvin Nikolais, depuis 7 ans. Je pense que vous devez quitter les maîtres. Je ne sais pas si c'est similaire dans le taijiquan. Vous connaissez le bouddhisme japonais ancien. L'un des maîtres dit : vous devez rentrer chez vous, vous êtes prêt. Et Christine, elle savait pourquoi elle disait ça et quand le temps vient. C'est très spécial dans le zen, la méditation zen. Vous ne savez pas exactement quand vous vous prenez le droit de dire : maintenant je suis un maître. Je ne sais pas. Après des années. Un jour oui, un jour non. Peut-être que c'est quand ils passent le seuil... Milarepa, cet homme était un criminel, il se réveilla un jour et il se transforma en saint. J'ai trouvé ça très intéressant. Ces maîtres ne sont pas toujours de bonnes racines.

Annexe III

Fiches de renseignements

Fiche de renseignements 01

Nom : Huang

Prénom : Kanghui

Age : 44 ans au moment de l'entretien, né le 23 octobre 1966

Ville/village de résidence : Pékin

Pays : Chine

Profession : Professeur de taijiquan à l'Université des Sports

Situation familiale : marié, un petit garçon

Début de la pratique/des pratiques : à l'âge de 6 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 02

Nom : Men

Prénom : Huifeng

Age : 74 ans au moment de l'entretien, né en 1936

Ville/village de résidence : Pékin

Pays : Chine

Profession : Professeur de taijiquan 9^{ème} duan

Situation familiale : marié, 2 enfants

Début de la pratique/des pratiques : à l'âge de 10 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 03

Nom : Bendza

Prénom : Luc

Age : 41 ans au moment de l'entretien, né le 05 mai 1969

Ville/village de résidence : Pékin

Pays : Chine

Profession : Consultant, acteur, professeur de wushu

Situation familiale : célibataire

Début de la pratique/des pratiques : depuis 1984

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 04

Nom : Chen

Prénom : Cédric

Age : 30 ans au moment de l'entretien, né le 22 juillet 1980

Ville/village de résidence : Pékin

Pays : Chine

Profession : Services consulaire ambassade

Situation familiale : célibataire, sans enfants

Début de la pratique/des pratiques : depuis 1997

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 05

Nom : Dessy

Prénom : Jean-Paul

Age : 47 ans au moment de l'entretien, né en 1963

Ville/village de résidence : Bruxelles

Pays : Belgique

Profession : Musicien, compositeur

Situation familiale : marié, 1 enfant

Début de la pratique/des pratiques : violoncelle depuis 37 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 06

Nom : Defêche

Prénom : Bernard

Age : 53 ans au moment de l'entretien

Ville/village de résidence : Mons

Pays : Belgique

Profession : Professeur au conservatoire

Situation familiale : marié, 2 enfants

Début de la pratique/des pratiques : depuis l'âge de 10 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 1

Pseudo : Lucien

Age : 48 ans au moment de l'entretien, né le 26 avril 1962

Ville/village de résidence : Boussois

Pays : France

Profession : sans emploi

Situation familiale : divorcé, en concubinage, un fils de 25 ans

Début de la pratique/des pratiques : initié en Franc-Maçonnerie le 30 mai 1987

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : pseudo

Fiche de renseignements 2

Nom : Duray

Prénom : Pierre

Age : 44 ans au moment de l'entretien, né le 11 février 1966

Ville/village de résidence : Mons

Pays : Belgique

Profession : professionnel en arts martiaux

Situation familiale : en couple, deux enfants

Début de la pratique/des pratiques : 30 ans de pratique

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 3

Nom : Van Meerbeeck

Prénom : Philippe

Age : 62 ans

Ville/village de résidence : Bruxelles

Pays : Belgique

Profession : Psychiatre, Psychanalyste, Professeur d'Université

Situation familiale : marié, 3 enfants

Début de la pratique/des pratiques : 30 ans d'enseignement

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 4

Nom : Gardner

Prénom : Jerry

Age : 62 ans au moment de l'entretien, né le 24 avril 1948

Ville/village de résidence : Utah

Pays : Etats-Unis

Profession : Professeur à l'Université

Situation familiale : marié, une fille de 14 ans

Début de la pratique/des pratiques : 40 à 50 ans de pratique (arts martiaux, danse, théâtre)

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 5

Nom : Panichi

Prénom : Eric

Age : 46 ans au moment de l'entretien, né en 1964

Ville/village de résidence : Bruxelles

Pays : Belgique

Profession : thérapeute à médiations artistiques

Situation familiale : marié, sans enfants

Début de la pratique/des pratiques : depuis 30 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 6

Nom : Léonard

Prénom : Pierre

Age : 58 ans au moment de l'entretien, né le 21 avril 1952

Ville/village de résidence : Grez-Doiceau

Pays : Belgique

Profession : Colonel aviateur, commandant de la base de Florennes de 2001 à 2004

Situation familiale : marié, pas d'enfant

Début de la pratique/des pratiques : premier vol en juillet 1972

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 7

Nom : Cherkaoui

Prénom : Sidi Larbi

Age : 34 ans au moment de l'entretien

Ville/village de résidence : Anvers

Pays : Belgique

Profession : danseur, chorégraphe

Situation familiale : célibataire, sans enfant

Début de la pratique/des pratiques : danse à 16 ans, chorégraphe depuis 1999

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 8

Nom : Charoy

Prénom : Pol

Age : 54 ans au moment de l'entretien, né en 1956

Ville/village de résidence : Paris

Pays : France

Profession : Directeur de publication Génération Tao et créateur du Wutao

Situation familiale : en couple, une fille de 5 ans

Début de la pratique/des pratiques : arts martiaux depuis 36 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 9

Nom : Risselard

Prénom : Immanou

Age : 45 ans

Ville/village de résidence : Paris

Pays : France

Profession : Directrice artistique Génération Tao et créatrice Wutao

Situation familiale : en couple, une fille de 5 ans

Début de la pratique/des pratiques : théâtre 1985, arts martiaux depuis 21 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 10

Nom : Lhuillier

Prénom : Delphine

Age : 38 ans

Ville/village de résidence : Paris

Pays : France

Profession : Journaliste

Situation familiale : en couple

Début de la pratique/des pratiques : en 1995 (15 ans)

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 11

Pseudo : Laurence

Age : 31 ans

Ville/village de résidence : Bruxelles

Pays : Belgique

Profession : Chercheur en philosophie

Situation familiale : en couple

Début de la pratique/des pratiques : danse depuis 10 ans, écriture depuis 10 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : pseudo

Fiche de renseignements 12

Nom : Janssen

Prénom : Thierry

Age : 48 ans au moment de l'entretien né le 25 avril 1962

Ville/village de résidence : Bruxelles

Pays : Belgique

Profession : Psychothérapeute, Médecin chirurgien jusqu'en 1998

Situation familiale : en couple, sans enfants

Début de la pratique/des pratiques : médecine 1987 à 1998, psychothérapeute depuis 1999

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 13

Pseudo : Robert

Age : 60 ans au moment de l'entretien, né en 1950

Ville/village de résidence : Boussu et Asie (Kuala Lumpur et Pékin)

Pays : Belgique -Asie

Profession : ingénieur commercial, directeur financier (multinationale)

Situation familiale : divorcé, 2 filles (29 et 27 ans)

Début de la pratique/des pratiques : a débuté à 27 ans (+ de 30 ans)

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : pseudo

Fiche de renseignements 14

Pseudo : Armand

Age : 54 ans

Ville/village de résidence : Bruxelles

Pays : Belgique

Profession : Conseiller en organisation

Situation familiale : marié, 2 enfants

Début de la pratique/des pratiques : organisation depuis 1989, Franc-Maçonnerie depuis 1993

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : pseudo

Fiche de renseignements 15

Nom : Gaganaswili

Prénom : Alexandra

Age : 64 ans au moment de l'entretien, née en 1946

Ville/village de résidence : Everbeeck (Brakel)

Pays : Belgique

Profession : Artiste (peintre, sculpteur)

Situation familiale : divorcée, sans enfants

Début de la pratique/des pratiques : depuis l'âge de 6-7 ans (57 ans)

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : nom d'artiste

Fiche de renseignements 16

Nom : Bosman

Prénom : Marie-Thérèse

Age : 59 ans au moment de l'entretien, née en 1951

Ville/village de résidence : Battincourt

Pays : Belgique

Profession : Sage-femme, enseignante

Situation familiale : en couple, quatre enfants

Début de la pratique/des pratiques : depuis 1969 (41 ans)

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 17

Nom : Delannoy

Prénom : Claire

Age : 60 ans au moment de l'entretien, née en 1950

Ville/village de résidence : Paris

Pays : France

Profession : Directrice littéraire, auteur

Situation familiale : célibataire, une fille

Début de la pratique/des pratiques : il y a 30 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 18

Nom : Danblon

Prénom : Emmanuelle

Age : 41 ans au moment de l'entretien

Ville/village de résidence : Bruxelles

Pays : Belgique

Profession : Professeur de rhétorique

Situation familiale : en couple, une fille de 15 ans

Début de la pratique/des pratiques : depuis 1997

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 19

Nom : Faure

Prénom : Sophie

Age : 47 ans au moment de l'entretien

Ville/village de résidence : Paris

Pays : France

Profession : Responsable de formation, écrivain, journaliste

Situation familiale : célibataire, un enfant

Début de la pratique/des pratiques : écriture 17-18 ans, qi gong (2005), cours de Wudang (2011)

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 20

Nom : Saloff-Coste

Prénom : Michel

Age : 55 ans au moment de l'entretien, né en 1955

Ville/village de résidence : Paris

Pays : France

Profession : Créateur, chercheur, consultant

Situation familiale : Célibataire, 2 enfants

Début de la pratique/des pratiques : vers l'âge de 7 ans

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 21

Nom : Escande

Prénom : Yolaine

Age : 48 ans au moment de l'entretien, née le 17 avril 1962

Ville/village de résidence : Paris

Pays : France

Profession : Directrice de recherche au CNRS

Situation familiale : mariée, pas d'enfants

Début de la pratique/des pratiques : calligraphie depuis 1981, recherche depuis 1987

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom

Fiche de renseignements 22

Nom : Carlson

Prénom : Carolyn

Age : 67 ans au moment de l'entretien, née le 07 mars 1943

Ville/village de résidence : Paris- Roubaix

Pays : France

Profession : Chorégraphe - Visual artiste

Situation familiale : seule, un enfant

Début de la pratique/des pratiques : depuis toujours

Utilisation du nom ou utilisation d'un pseudo : accord pour le nom